
شكسبير • وراسين • وإبسن
في مراحلهم الأخيرة
تأليف: كينث ميور
ترجمة: عبد الله حسين
مراجعة: د. نظمي لوقا

شكسبير • وراسين • وإبسن

في مراحلهم الأخيرة

تأليف : كينث ميور
ترجمة : عبد الله حسين
مراجعة : د. نظمي لوقا

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالقاهرة

هذه ترجمة كتاب :

THE LAST PERIODS:

SHAKESPEARE, RACINE & IBSEN

by : Kenneth Muir

Liverpool University Press

1961

الطبعة الأولى

تصدير

يتضمن هذا الكتاب نص محـاضرات اربع ألقيتها بجامعة ولاية واين في ابريل ١٩٥٩ • وهي تختص أساسا باعمال شيكسبير وراسين وابســـن ـ ثلاثة من كتاب المسرح كنت على اهتمام خاص بهم ، محررا أو مترجما او منتجا • ولكن الكتاب يشير أيضا ، وفي ايجاز ، الى الاعمال الأخيرة لثلاثة آخرين من كتاب المسرح • واني لمقدر للبروفسور هربرت شوللر دعوته لى كمحاضر زائر ، كما أوجه الشكر لجمهور الحاضرين الذين أتاحوا لى ـ بأسئلتهم ـ أن القى الضوء على عديد من النقاط ، ولا يفوتني أن أعبر عن شكرى وعرفاني لهيئة قسم اللغة الانجليزية لما أبدوه من كرم ضيافة •

المؤلف

محتويات الكتاب

مقدمة

اسمحوا لى أن أعرض لدراسة المسرحيات الأخيرة لثلاثة من كتاب المسرح العظام ، لابرز بعض ملامح الشبه والاختلاف بينهم • الا أننى أود قبل هذا أن اتناول الموضوع من زاوية اكثر شمولا ، فسأغتنم فرصة لا يقتصر الحديث فيها على عدد آخر من كتاب المسرح ، بل سأتعرض لشعراء وروائيين أيضا ولو استطعت ، وتهيأت لى الدراية الفنية الكافية ، فسأقدم عددا من الرسامين والموسيقيين •

ليس ثمة شك فى أن أى انسان له احاطة برباعيات بيتهوفن الأخيرة يدرك جمالها القدسى • فهى أثر لفنان فى حوار مع روحه ، فنان يتطاول الى نماذج جديدة من التجربة ، وهذه النماذج هى التى اطلق عليها وردزورث :«الوجوه المجهولة للوجود»•فالحق ان بيتهوفن يقدم لنا نموذجا مثاليا للعمل النهائى لفنان عظيم ، حينما يبدو أنه قد حقق عمقا وفهما جديدين ، بمحاولته الاخيرة لحل لغز الحياة •

وقد عبر ادموند واللر عن هذه الفكرة فى هاتين الموشحتين الشهيرتين :

تهدأ البحار حين تهمد الرياح •

ونستقر نحن حين تخمد العواطف •

وعند ذاك ندرك •• كيف كان عبثا زهونا بكل ما هو زائل •

ان سحب المحبة تخفى عن عيوننا الشابة ٠
ذاك الفراغ السحيق الذى يفضحه لنا الكبر
وعندما يتداعى كوخ النفس المظلم ٠
ينسل خيط من الضوء جديد عبر ما شقه الزمان فيه
من ثغرات ٠
وكم يثير الضعف فى الانسان قوة ويثريه بالحكمة ٠
عند اقتراب خطاه من مستقر الخلود ٠
فيرى فى لمحة ــ وهو يغادر داره القديمة ــ كلا العالمين ٠
وهو واقف هناك ، على اعتاب عالمه الجديد ٠

وكنموذج للرسامين يمكن أن نختار بوتيشيللى الذى كشف فى انتاجه ، بعد هدايته على يد سافونارولا ، عن بصيرة روحانية لم تظهر فى أعماله الســابقة ٠ وعلى الرغم من ان اللوحات الأخيرة تبدو أقل حظا من الجاذبية المباشرة عن روائع لوحات عصر النهضة، مثل لوحة « ميلاد فينوس » أو البريمافيرا » ، فاننا نلحظ جلالا أخلاقيا عظيم الأثر فى لوحة « نميمة أبليز » ، أما فى لوحة «الميلاد» المحفوظة بالمتحف القومى بلندن ، والتى رسمت عام ١٥٠٠ بعد وفاة ســافونارولا ، فان البهجة التى أضــفاها على وجوه الآدميين الثلاثة الذين يعانقون ثلاثة من الملائكة ــ هذه البهجة تقلل من شأنها فكرة الشر الدنيوى ، التى تعبر عنها الشياطين فى الصورة ٠

وان مشاهدة هذه اللوحة بعد لوحة أخرى من الروائع الأولى، ليشبه الانتقال من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » الى «العاصفة » ٠ ان الفرح والغبطة فى لوحات بوتيشللى الأخيرة ــ كالفرح والغبطة فى آخر أعمال بيتهوفن ــ قد تحققا بعد ادراك كامل للشرور والمآسى الانسانية ٠ انها البراءة التى تعقب التجربة ، لا التى تسبقها ٠ وقد يتغنى الملائكة مسبحين بحمد الاله المجيد ويرقصون على موسيقى

الأكوان ، ولكن العالم فى مسيس الحاجة الى هذا الخلاص الذى يحتفلون به ٠

وقدم لنا « توماس هاردى » فى قصيدته « من قديم لقدماء » قائمة طويلة بأسماء أناس « أضاءوا باحتراقهم وهم يقتربون من خاتمة المطاف » ، غير أن ذلك بطبيعة الحال لا يحدث هكذا دائما ٠ وهناك مجلدان من مؤلفات « لندور » الأخيرة قد سميا بجدارة : « الثمرة الأخيرة لشجرة عتيقة » و « عيدان جافة محزومة » ٠ أما « وردزورث » فلم ينظم من رفيع الشـعر خلال الأعوام الأربعين الأخيرة الا النزر القليل ٠ كما أن « براوننج » لم ينتج ما يمكن أن يضم الى أمجاده بعد «الخاتم والكتاب» ، على الرغم مما به من هنات طفيفة ٠

ولو قدر لبرنارد شو ان يموت فى السبعين من عمره لأصبح معترفا به ــ على نحو أكثر عموما ــ كأعظم كاتب مسرحى انجليزى منذ شيكسبير ، وذلك على الرغم من النظرية التى طرحها فى مسرحيته « العودة الى ميتوشالح » بأنه لن تتاح لنا الحكمة التى نحتاج اليها الا اذا امتد بنا العمر عديدا من مئات السنين ٠ « فالناس ــ كما يقول شو ــ لايعمرون قدرا كافيا ٠ انهم بالرغم مما بلغوه من غايات حضارية راقية ، لايكونون سوى مجرد أطفال حين يموتون ، ورؤساء وزاراتنا رغم أنهم يندرجون فى طائفة الناضجين ــ يقسمون أوقاتهم بين لعب « الجولف » واقتعاد كراسى الوزراء فى البرلمان » ٠

ولكن القدماء عند شو ، كما ورد وصفهم فى القسم الأخير من « العودة الى ميتوشالح» ، مخلوقات تبعث الكآبة والملل ، ومعظم مسرحياته التى كتبها فى السنوات العشرين الأخيرة من حياته ، فضلا عن خلوها من حكمة أو عمق جديدين ، تكشف عن حماقة لم نلحظها فى سابق أعماله ٠

وللقصاصين أيضا فترات أخيرة فى حياتهم ، وان كان لايوجد

لديهم فى أغلب الاحيان ذلك المدلول الذى آمل أن اكتشفه فى اعمال كبار المسرحيين الشعراء • فبعضهم من أمثال ديكنز مات فى وقت مبكر جدا ، والآخرون منهم من أمثال « ترولوب » و « ثاكرى » لم يصبحوا أكثر حكمة عندما تقدم بهم العمر • اما تولستوى ــ وهو فى هذا أشبه براسين ــ فقد ولى ظهره للفن فى أواخر حياته ، وأخذ يكتب قصصا تهذيبية ضحى فيها بكل شىء تقريبا فى سبيل الهدف التعليمى •

اما القصاص الذى يمكن ان يكون أفضل من يشبع ما نحن بحاجة اليه فهو « هنرى جيمس » الذى كشف لنا ، وعلى مستوى أعمق ، فى قصصه « جناحا حمامه » و « السفراء » و « الوعاء الذهبى » ، بعض الموضوعات التى كانت محور اهتمامه فى انتاجه القصصى المبكر •

ويمثل و • ب • ييتس نموذجا للشاعر الذى كتب فى أعوامه الاخيرة ــ ابتداء من قصيدة « البرج (١٩٢٦) حتى قصيدة » السلم الدائرى و « القصائد الأخيرة » التى نشرت بعد موته ــ شعرا أعظم من كل ما انتجه من قبل على الاطلاق ، وحتى حينما وهنت قواه ، وأصبح مجرد •

حقلٍ من حشيش أخضر •
للهواء والنزهة •

استمر ــ فيما أسماه « خبل رجل عجوز » ــ ينتج فيضا من الشعر الغنائى اقل مستوى من روائعه السابقة •

وكان عدد كبير من أفضل قصائد ييتس فى الفترة الأخيرة يهتم بطبيعة الالهام الشعرى وطبيعة الحقيقة الشعرية والعلاقة بين الفن والحياة ، وهى المواضيع التى كانت محور اهتمام ريلكه وابسن فى آخر مراحلهما • وتنطوى قصيدة « الابحار الى بيزنطة » ، وهى

من أروع قصائد ييتس ، على مقابلة بين الشاعر الذى يتقدم به العمر ٠

٠٠٠ مريضا بالامانى ٠

موثقا الى حيوان يحتضر ،

ذلك الذى ٠٠٠ ليس الا شيئا تافها ٠

معطف مهلهل فوق عصا ، مالم ٠

تصفق الروح وتغنى ، بصوت عال تغنى ٠

لكل مزق فى ردائها الفانى ٠٠

وبين رمز الفن الدائم أبدا ، والذى لا يتغير قط ، الطائر الذهبى ٠

٠٠٠ يحط على غصن ذهبى يغنى ٠

لسادة بيزنطة وسيداتها ٠

عما مضى وما يمضى وما هو مقبل غدا ٠

وهناك قصيدة أخرى عنوانها « هروب حيوانات السيرك » تدور حول الجوهر العاطفى الكامن وراء تخيلاته :

بحثت عن موضوع وظللت أبحث بلا طائل ٠

بحثت كل يوم لستة اسابيع او نحو ذلك ٠

ربما أضطر فى النهاية ، لكونى لست الا رجلا محطما ٠

ان أقنع بقلبى ٠٠٠

وهو يحصى موضوعاته القديمة ـ « أوازين » ، « الكونتيسه كاثلين » ، « كوتشولين » وغيرها ـ ثم يختتم قائلا :

لأن تلك الصور الرائعة كاملة ،
قد نمت فى عقل صاف ، ولكن مم بدأت
من كومة من النفايات أو قمامات الشوارع ·
من أباريق قديمة ، وغلايات عتيقة ، وعلبة من الصفيح
محطمة ·
ومن حديد قديم ، وعظام نخرة ، وخرق بالية ، والداعرة
القذرة التى تحرس
الصندوق · والآن قد ضاع سلمى · فعلى أن أرقد
فعلى أن أرقد حيث تبدأ كل السلالم ·
فى مقبرة قلبى الدنسة ·

وعلى الرغم من روعة هذه القصائد وغيرها ، فان ييتس يهبط عن مستوى أعظمها لانه ــ على حد قول (أودن) ــ كان « أحمق مثلنا » ، وربما كان فى بعض الاشياء اكثر حمقا · على ان الفترة الأخيرة من حياته اتسمت بجهود هرقلية بذلها لكى يسمو فوق حدوده السابقة ، فاستطاع ان يخلق بعضا من الشعر الرائع ، كان أوسع مدى واكثر عمقا من أى شىء كتبه من قبل · لقد كان شعرا يتميز بالحكمة ، وان افتقر الى الصفاء والهدوء ·

وتعتبر الفترة الأخيرة فى حياة « ريلكه » من أهم وأعظم الفترات التى مرت بشاعر قديم او حديث · فقد كان يصر دائما على ضرورة الصبر ·

قال ينصح شاعرا شابا :

« انتظر أوانك ، ثم انطلق ، ذاك هو السر كله · عليك ان تدع كل انطباع ، وكل بذرة لرأى أو احساس حتى تنضج فى داخلك ، فى مناطق الظلام والصمت والمجهول ــ تلك المناطق المغلقة على الأفهام · وفى صبر متواضع ، انتظر الوقت الذى يولد فيه صفاء جديد ·ذاك فحسب معناه أن تحيا حياة فنان··لايتطرق اليها

الزمان • ان عاما بأكمله لاحساب له ، وعشرة أعوام لا تعد شيئا • فلكى تكون فنانا ينبغى ألا تعد الزمن ولا أن تحصيه • عليك ان تنمو كالشجرة التى تنمو فى مهل وتقاوم فى ثقة رياح الربيع الهائلة، دون ان يساورها الشك فى ان الصيف قادم • انه آت لا محالة ، ولكنه لا يأتى الا لاولئك الذين يعرفون كيف ينتظرون فى صبر وثقة ويقظة ، كما لو كان الخلود يمتد أمامهم • اننى اتعلم ذلك كل يوم ، والثمن هو الآلام التى أتقبلها راضيا : الصبر هو كل شيء » •

ويتضمن كتاب ريلكه « مذكرات مالتى لوريدز بريجى » ، الذى يعتبر ترجمة ذاتية الى حد كبير ـ وصفا مشابها للخلق الشعرى :

« أواه ! ولكن الشعر لا يبلغ قدرا يذكر حين يبدأ الانسان فى كتابته وهو صغير • فعلى المرء ان ينتظر ويجمع من المعانى والطلاوة على مدى عمر بأكمله ، عمر طويل ان أمكن • وثمة ، قبيل النهاية قد يستطيع ان يكتب عشرة أبيات جيدة ، ان الشعر ليس كما يتصور الناس مجرد مشاعر ـ فهذه ما أسرع حصولنا عليها ـ بل هو تجارب • فلكى يكتب المرء بيتا واحدا من الشعر عليه ان يتعرف على الحيوانات وأسراب الطيور ، وايماءات الازهار الصغيرة عند تفتحها فى الصباح ، وعليه ان يكون قادرا على العودة بفكره الى المسالك الكائنة فى المناطق المجهولة ، والى ماليس فى الحسبان من مصادفات ، والى الفراق الذى كان متوقعا منذ أمد بعيد ، والى أيام الطفولة التى ما تزال بلا تفسير ، والى امراض الطفولة التى تبدأ فى غرابة مفرطة بمثل هذا العدد من التحولات العميقة • والى أيام قضيت فى الحجرات المنزوية الهادئة ، وأصبحة أمضيت بالقرب من البحر ، بل والى البحر نفسه ، والى المحيطات ، والى أمسيات الرحيل التى اندفعت شامخة وحلقت مع النجوم ـ ومع هذا فليس يكفى أن تكون قادرا على التفكير فى كل هذا • لابد من ذكريات عن

ليالى الحب العديدة التى تختلف كل منها عن الأخريات ، وذكريات عن صيحات النساء فى العمل ، و عن النساء فى مخادع الاطفال خفاف مجلوين نائمين ، وقد انزوين هناك • ولكن لابد ان يكون المرء أيضا قد وقف الى جوار ميت فى حجرة ذات نوافذ مفتوحة وضوضاء متشنجة • ومع هذا فليس يكفى ان تتوافر للمرء الذكريات بل عليه ان يكون قادرا على **نســـيان تلك الذكريات** حين تصـبح كثيرة ، وان يكون لديه صبر هائل لكى ينتظرها حتى تعود اليه • لان الذكريات ذاتها ليست بعد هى المطلوبة • بل حين تتحول هذه الذكريات الى دماء تجرى فى داخلنا ، تومىء وتلمح بلا اسم ، ودون ان يمكن التمييز بينها وبين انفسنا ـ عندئذ فقط يمكن فى اندر اللحظات ان تشرق أول كلمة فى القصيدة فى خضم هذه الذكريات، ثم تنطلق منها » •

وعلى الرغم مما تتسم به هذه الفقرات من البلاغة والوضوح فان فيها عنصرا من الاستحالة ـ بل من الخداع والتضـــليل • فالشاعر الذى يلتزم الصمت ثم يكتب عشرة أبيات بارعة من الشعر، وهو على فراش موته ، يعتبر ـ بلا شك ـ أسطورة من الاساطير البالية • فكل الشعراء العظام تقريبا كانوا يتميزون بوفرة الانتاج وغزارته ، وهم وان كانوا يمرون بمرحلة من العقم والجدب ، أو ينصرفون لكتابة النثر ـ كما فعل ملتون لمدة عشرين عاما تقريبا ـ فما كانوا ليحتفظوا بقواهم الشعرية لو أنهم انتظروا بمثل هـذا الصبر الذى ينادى به ريلكه • وكان اعظم الشعراء طرا يدفعون بمسرحيتين فى كل عام لمدة عشرين عاما • وان معظمنا ليفضل مافى رواية « الملك لير » من أوجه النقص على مافى رواية « العنقـــاء واليمامة » من اوجه الكمال •

على أن منهج ريلكه فى كتابة الشعر الرائع لاينطبق بأية صورة من صور الدقة البالغة على انتاجه هو • فلقد عرفنا بعـــد

وفاته ان سنواته الطوال من الصمت الظاهر ، تلك السنوات التى ظل فيها دون انتاج ، كانت عامرة فى الواقع بطائفة ضخمة من الأعمال التى لم يقيض لها أن تنشر ، والتى أدرك هو نفسه انها ليست الشعر العظيم الذى كان ينتظره • انه على الاقل ظل يدرب نفسه عن طريق كتابة الشعر • ولكن حين هبطت عليه فى فبراير من عام ١٩٢٢ فترة الالهام الأخيرة من حياته عاش عدة شـــهور فى عزلة منتظرا القبس الذى ينزل عليه من السماء • واذا به ينتج فجأة ثمانى من مرثيات « ديونيس » وخمسا وخمسين قصــيدة عن « أورفيوس » ، وطائفة أخرى من القصائد ، يصل بعضها الى مائتى بيت من الشعر العظيم ـ أى مايقرب من الفى بيت انتجها فى أقل من ثلاثة اسابيع • ولقد حوت المرثيات وقصائد أورفيوس ـ وهى تعد من أعظم شعر القرن الحالى ـ حكمة عمره كله • ان مما يميز ريلكه ، بل مما يميز عددا كبيرا من الشعراء المعاصرين ، ان موضوع قصائد أورفيوس هو الشعر ذاته • فأورفيوس هو رمز الشاعر ، لانه أولا سقط فى الجحيم أثناء محاولته انقاذ «يوريدايس» ـ وقد أعد كوكتو وآنوى هذه القصة اعدادا دراميا فى أيامنا ـ ولأنه أيضا قد تمزق اربا على أيدى تابعات باخوس • والشاعر ـ فى اعتقاد ريلكه ـ لايمكنه أن يصبح صوت الطبيعة الا بعد أن تفنى شخصيته •

ولما كانت الدراما هى موضوع اهتمامنا الرئيسى فى هــذه المحاضرات فاننى أريد أن أقف وقفة قصيرة عند الاعمال الأخـيرة لثلاثة من كتاب الدراما هم : سوفوكليس ويوروبيدز وسترندبرج•• وهى الاعمال التى كان حريا أن أناقشها مناقشة تفصيلية لو اننى قدمت ثمانى محاضرات بدلا من اربعة •

كتب سوفوكليس « أوديب فى كولونا » فى نهاية عمره ، حين كان فى التسعين تقــريبا • وكان قــد كتب من قبل مسرحيتين استوحاهما من قصة أوديب هما : «انتيجونا» ـ وهو فى الخمسينات

من عمره ـ و « أوديب ملكا » ، حين كان فى حوالى السبعين ·

ويبدو أنه قد أحس فى نهاية حياته ـ كما احس شكسبير وابسن فى الفترات الاخيرة من حياتهما ـ بضرورة اعادة النظر ، على ضوء ارائه الأخيرة عن الحياة ، فى موضوع كان قد أثار اهتمامه فى شرخ شبابه · ولقد عالج شكسبير هو الآخر من جديد موضوعات الغيرة والخيانة ، واستطاع سوفوكليس ـ باعداده الحادثة الأخيرة فى قصة اوديب اعدادا دراميا ـ أن يعيد فتح موضوع جـــريرة اوديب · ولربما كان على أن اعترف بأننى شخصيا لا أرى فى « أوديب ملكا » ذلك المستوى العالى الذى يضعها فيه معظم النقاد · ان المرء لايمكن الا أن يقر بعظمة الشعر الذى لايفقد رونقه تماما حتى مترجما ، كما يجوز الاعتراف بالكمال البنائى الخارق والبراعة اللذين سحرنا بهما سوفوكليس ، حتى أننا تقبلنا طبيعة القصـــة المنافية للعقل · وعلى المرء فوق كل هذا أن يعترف بأنها تثير مشاعر الرثاء والخوف الى اقصى حد · غير أن المسرحية ، كما يبدو ، تعطينا فكرة كريهة عن الالهة ، رغم ان هذا ـ كما هو واضح ـ لم يكن قصد سوفوكليس ، ولعل هناك تبريرا معقولا لدى اولئك النقاد الذين يحاولون تفسير سقوط أوديب كنتيجة للعيوب الكامنة فى شخصيته ، مثل طبعه الحاد وغطرسته · فكل كائن بشرى يفعـــل كل ما هو ممكن ليحول دون تحقق النبوءات الرهيبة التى تقول بأن أوديب سيقتل أباه ويتزوج أمه ، وقد أعطى كل من (جوكســـتا) و (لايوس) أوامرهما بالقضاء على أوديب · وليست غلطتهما ان الراعى الذى أعطياه الطفل كان لديه قدر كبير من لبن العطف البشرى الذى لم يستطع معه تنفيذ الأوامر · وأوديب الذى يعتقد أنه ابن ملك « كورينثه » يقرر أنه لن يعود قط الى المدينة حين يسمع من الوحى فى « دلف » انه قد قدر عليه أن يقتل اباه ويتزوج بأمه · فاذا هذه الاجراءات عينها التى اتخذت للحيلولة دون وقوع النبوءات هى ذاتها التى يسرت لها امكانية التحقق ، وينقذ اوديب « طيبه »

عن طريق حله لغز أبى الهول ، وعلى الرغم من أنه يتزوج امرأة تصل من كبر السن الى الحد الذى يمكن ان تكون أما له ، فان سوفوكليس لايشير فى اى مكان الى ان الزواج كان زواج عاطفة • لانه من المقبول ومن العادى أن يتزوج الملك الجديد من ارملة الملك السابق ، وليس ثمة اختلاف كبير بين تفسير (كوكتو) لهـذا الموقف فى « الآلة الجهنمية » وتفسير سوفوكليس نفسه : « لقد كانت عمليات القدر الأعمى الشرير هى التى حطمت كلا من اوديب وجوكستا ، وليست آثامهما أو ضعفهما • فلولم تأمر جوكستا مثلا بقتل اوديب ، أو لو تجاهل أوديب وحى « دلف » ، أو لو لم يحارب الأجنبى الباغى عند مفترق الطـرق الثلاث ، لتحققت النبوءات ، وان كان بطريقة مختلفة • ويقول لنا (السير موريس بورا) ان « الآلهة قد دبرت هذا المصير المروع لاوديب لكى تكشف للانسـان عن قوتها ، ولكى تلقنه درسا مفيدا»•غير أنه كان من السهل ـ كما اجاب الاستاذ (كيتو) فى صواب ـ لو أن ذلك ما يرمى اليه سوفوكليس ، أن يكتب قصيدة عن سلطان الآلهة واساليبها المبهمة• وهذا مالم يفعله ، فالكورس يؤكد فى نهاية المسرحية أن مصـير أوديب لا يختلف عن النمط المعروف ـ فمصير الانسان مأساوى لامحالة ، والموتى وحدهم هم السعداء • وقد نوافق على ان الحياة مأساوية ، وحتى قد نقبل قول (جون ماسفيلد) بأن المأساة ليست سوى درس فى المشى على حبل الحياة ، ولكن مصـير أوديب الذى مهدت له سلسلة من الأحداث الغريبة اللامعقولة يبتعد عن المصير التقليدى للانسانية اكثر من ابتعاد الروايات العظيمة التى كتبها (توماس هاردى) ، والتى لعبت فيها المصادفة أيضا دورا عظيما •

ولعل قبولنا للمسرحية يتوقف من ناحية على أنها تتجاوب مع شعورنا بالذنب المتأصل فينا تأصلا عميقا ، والناتج عن الموقف الأوديبى فى الطفولة •

وفى مسرحية سوفوكليس نرى الانفعالات التى تجعـل من

طفولتنا ميدان معركة ، وقد تمثلت فى حياة المراهقة ومضت حتى نهايتها المنطقية • فجوكستا تقول لاوديب :

لايكن لديك خـــوف زائد من نومك مع امك ،
فكم من الرجال رقدوا فى أحلامهم مع أمهاتهم !!
وليس ثمة عـاقل تزعجه مثل هـــذه الأشياء •

وعلى الرغم من الكورس فان المصير الفعلى الذى حاق باوديب لم يكن المصير المألوف « ليس ثمة عاقل تزعجه مثل هذه الاشياء » •

ولم يأت تأثير المسرحية من نمطيتها بل جاء من أن مصـــير أوديب مصير شاذ يتجاوز الحد ، ومن أنه يســـتثير فينا ذكريات طفولتنا المكبوتة • ويقبل أوديب الحقيقة القائلة بأنه قد ارتكب اثما مريعا ضد كل من أبيه وأمه وأنه شيء دنس تبغضه الالهة ، وليس هناك من ينكر اثمه وجريمته ، وان كان كريون والكورس يمزجان رعبهم بالرثاء والاشفاق •

ويشير (بول روش) فى مقدمة ترجمته لهذه المسرحية الى ان المغزى الاخلاقي للمسرحية يتركز فى أنه « على الرغم من اننا قد نكون أبرياء الا انه من المحتمل ان نكون جميعا مذنبين ، وذلك يرجع الى جرثومة الاكتفاء الذاتي والعجرفة الكامنة فى طبيعتنا • علينا أن نتذكر دائما اننا لسنا سوى بشر ، ويجب ان نكون معتدلين فى اوهامنا وخيلائنا » • كما يشير مرة أخرى فى نفس المقدمة الى ان مأساة أوديب تبدو فى أنه « بعد أن قتل أباه وتزوج بأمه ارتكبت الغلطة التى تقع عليها المسئولية الكاملة ، وهى غلطة اكتشافه للامر » ويبدو أن العبارة الاولى تفرض على المسرحية معنى مسيحيا ، بينما تتجاهل العبارة الثانية ، بما لايدع مجالا للشك ، الضرورة التى تواجه أوديب فى بداية المسرحية وهى ضرورة انقاذ طيبة بطرد قاتل لايوس • ولا يمكن القاء اللوم على أوديب لبذله الجهـــد فى اكتشاف الحقيقة •

وحين عاد سوفوكليس بعد ذلك بحـــوالى عشرين عاما الى موضوع أوديب كانت الحرب بين أثينا واسبرطة تقترب من نهايتها ـ وكانت الهزيمة بالنسبة للأثينيين تبدو واضحة فى الافق ، ولهذا تعتبر « أوديب فى كولونا » ، الى حد ما ، مسرحية وطنية ، فقد كان حب سوفوكليس للاثينيين ولكولونا ، مسقط رأسه ، حبا متوقدا بسبب الموقف العسكرى ٠ وان المرء ليجد شيئا ما من هذا التوقد فى الشعر الذى كتب فى فرنسا بعد هزيمة ١٩٤٠ ٠ فالكورس الرائع ، وهو يثنى على كولونا والاثينيين ، وكذلك فى ثنائه على حدائق الزيتون التى حاق بها الدمار ، لم يعد يسمع على المسرح الا بعد ان مات سوفوكليس واستسلم الاثينيون :

ايها الغريب يامن تفد ضيفا الى أرض الخيول الاصيلة ٠
كولونا المشرقة ، نعمة السماء وأجمل مقام على الارض ،
حيث يشدو الهزار ذو الصـــوت الطليق فى المكامن الخضراء الباردة ٠
فى الظلال المكسوة بشجر اللبلاب ، والاجام المزدانة بحبات التوت ، حيث لاتســـتطيع الشمس ، حتى فى أوج الظهيرة ان تطل ، ولا النسمات ان تتطفل ٠
هناك فوق الأرض المقدسة حيث ترقص تابعات باخوس
هاهو باخوس مقبل ، وهناك ، طاعمة بندى السماء ،
تسطع زهور النرجس والزعفران الغارق فى اشعة الشمس
وأكاليل الالهة ، على ضفاف المجارى الرافدية ٠
دائما تتجدد ، ويضفى « سيفيسس » على الارض الغنية الخصب والنماء ٠
هنا ينمو الزيتون أخضر فضيا ابديا ،
مغـذيا للاطفال ، عنيدا لايخـاف ٠
من عبث المحاربين شيبا او شبانا :

لان عين « زيوس » التى لاتنام تحرسها
ولان عين « بلاس » تضعها فى رعايتها .
وأخيرا ، وفوق كل هذا ، نحن نثنى على مجد مدينتنا الاعظم :
لان هنا ، وبفضل موهبة « بوسيدون » تروض الخيول بالشكيمة واللجام أولا ، وبفضله تعلمنا كيف ترسل
الزوارق ، سريعة بحركة المجاديف ، عبر البحار المالحة
كسرعة بنات البحر اذ ينزلقن عبر المياه .

هذا الكورس وهذه الصورة لثيزيس بموقفه النبيل الكريم تجاه أوديب الضرير العجوز هى تعبير رائع لروح أثينا فى أوج قمتها ، كما يشعر بها فى دمه وقلبه قائد فى الثمانين من عمره ، هو سوفوكليس . فهذا الرجل هو القائد الوحيد ـ باستثناء (بيرجوين) ـ الذى كتب مسرحية ممتازة ، ولم يكن أى من الكاتبين قائدا ممتازا . ولعل قرب الهزيمة كان أحد العوامل التى جعلت سوفوكليس يتحول عن موقفه السابق الى قصة اوديب .

وليس هناك ، مع ذلك ، أية عاطفية فى شخصية أوديب . انه مايزال صلبا حاد الطبع ، متدفق الشتائم ، كما يتضح ذلك فى المشهد الذى يضمه وبولينوس . على ان موقفه من احداث ماضيه الرهيبة قد تغير . فهو لم يعد يعترف بانه كان آثما . وحين ترميه الجوقة بخطيئته ، يجيبها فى حرارة : « كلا ، انى لم آثم ! » أما بالنسبة لقتله لأبيه ، فانه يلتمس العدل بتخفيف القصاص ـ مستندا الى عدم علمه بحقيقة أبيه ، والى ان أباه كان يسعى الى قتله، ومن ثم فهو برىء أمام القانون وأمام السماء على السواء . ومرة أخرى ـ فى المشهد الذى يجمعه مع كريون ـ يفند أوديب جرم قتله لأبيه وعشق أمه جاهلا ، محتجا بأن ذلك كان مقدرا عليه ، ربما لان أجداده قد اغضبوا الالهة . فهو حينما تزوج من (جوكاستا)

لم يكن أى منهما يعلم الصلة التى تربطهما • أما بالنسبة للاتهام الخاص بقتله لأبيه ، فانه يقول لكريون متسائلا :

بالله خبرنى :
لو أن شخصا كان على وشك أن يقتلك •
أفكنت ، أيها الرجل المنصف ، تساله أولا •
« أأنت ابى ؟ « أم أنك بالأحرى تحاول •
أن تكون البادىء بضربه ؟ انك تحب الحياة •
بلا ريب ، ومن الطبيعى انك كنت تعمل قبل ان تفكر
فى الصواب والخطأ • وهكذا كان الحال معى :
فلقد اقتنصتنى الآلهة ، ولم يكن ثمة من مفر •
ان روح أبى — لو أنه بعث الى الارض —
ما كانت تدحض هذه الكلمات •

وحين تتقدم المسرحية نجد أوديب قد أصبح عملاقا ، فهو فى بدايتها رجل هرم ضرير ذو أسـمال ممزقة ، ثم اذا هو يزداد قوة وسلطانا حتى نجده فى النهاية ينثر اللعنات والبركات واثقا من قوته • وموته الغامض غير الطبيعى ليس دليلا على ان الآلهة قد رقت له اكثر مما هو دليل على ما كان يعانيه من عذاب أليم • وتتكرر كلمات « عذاب » و « صبر » و « احتمال » مرة بعد أخرى خلال مسرحية « الملك لير » • فالملك لير يصرخ « سأكون نموذجا للصبر كله » • ويقول لجلوستر « عليك بالصبر » • وفى نهاية المسرحية يصبح لير شخصية ذات مغزى يتسم بالشؤم والنحس ، من جراء آلامه المبرحة فحسـب ، حتى اننـا لنحس نحوه احسـاسنا نحو أوديب •

اواه ! دعه يموت ، فانه يكره من ،
فى عذاب هذا العالم المضطرب ،
يود له مزيدا من البقاء •

وهذا يذكرني بمشهدين شهيرين في روايات دستويفسكي • ففي « الجريمة والعقاب » نرى (راسكولينيكوف) وسط محادثة له مع (سونيا) ـ الفتاة التي احترفت البغاء لكي تعول اسرتها ـ يجثو فجأة على ركبتيه ويقبل قدميها • ثم يفسر لها ذلك بقوله : « انني لم أنحن لك شخصيا ، بل للانسانية المعذبة في شخصك » ، والمشهد الثاني شبيه بهذا المشهد • ففي أحد الفصول الأولى من قصة « الاخوة كارامازوف » نرى الأب القديس (زوسيما) ينحني عمدا عند قدمي (ديمتري) حتى تلامس جبهتـــه الأرض • انه يحيي ـ مثل راسكولينكوف ـ الانسانية المعذبة • وهكذا يستطيع أوديب ، ليس بدافع من فضائله ، أو بسبب أي فضل آخر من قبل الألهة ، بل بدافع من عذابه العظيم فحسب ، ان يضفي البركات على الآخرين •

وادعاؤه الالوهية ـ مثل ادعاء ابولو في قصيدة « هيبريون » لكيتس ـ هو نتيجة مباشرة لعذابه • ان سوفوكليس ، كما يقول الاستاذ (كيتو) ، « يعرف انه لا يستطيع ان يبرر الاله للانسان ، ولكن في مقدوره ان يبرر الانسان للانسان » •

ولقد عرضت مسرحية « تابعات باخوس » للمرة الأولى بعد وفاة يوربيديز ، تلك الوفاة الأسطورية الغريبة • ولقد تعود بعض النقاد القدامى أن يشيروا الى ان يوربيديز ، بعد حياة كاملة قضاها في السخرية من الآلهة ، قد مر في مسرحيته الأخيرة بعملية تحول الى دين « ديونيس » • ولكن سبق ذلك تنبيه الى ان الهجوم على (ابولو) ربما يعتبر هجوما على الاستخدام السياسي للوحي في « دلف » •

لقد كان يوربيديز ـ شأنه في ذلك شأن كثير من معاصريه الاغريق ـ ينظر قطعا الى بعض الافكار التي تتصل بالآلهة على انها افكار خرافية ، ولكن من الصعب ان يحدد المرء مدى ايمانه أو كفره

فمثلا فى افتتاحية « نساء طروادة » تطلب (اثينا) من (بوسيدون) أن يدمر اسطول الاغريق عند عودته منّ طرواده عقابا لهم على انتهاكهم المقدسات • فهل كان (يوربيديز) يعتقد حقيقة بأن الآلهة ستنتقم من الاغريق ؟ أم أن ذلك كان مجرد طريقة رمزية للتعبير عن مصير هؤلاء الذين يعصون القانون الاخلاقى ؟ •

ولنأخذ مثالا : فمسرحية « هيبوليتس » تبدأ بافتتاحية تلقيها (أفروديت) ثم تنتهى بتدخل « ارتميس » • غير أن المسرحية تفقد معظم قوتها التراجيدية لو نظرنا اليها على انها هجوم على الآلهـــة بغية اظهارها أمام الجمهور على انها لا تستحق العبادة •

وليس من الضرورى ـ من ناحيـــة اخرى ـ ان نفترض أن (يوربيديز) نفسه كان يعتقد فى وجود حقيقى للآلهة • فهى تمثل مبدأين من مبادىء الحياة • فهيبوليتس يحيق به الدمار لا بسبب عبادته لأرتميس بل بسبب انكاره المطلق لا فروديت • ولم تكن « فيدر » سوى مجرد وسيلة استخدمتها (افروديت) فى تحطيم هيبوليتس عقـابا له على ازدرائه للحب • وهى ليست الشخصية الرئيسية كما كانت فى مسرحية (يوربيديز) الاولى حول هذا الموضوع ، وكما صارت فى مسرحية «فيدر» لراسين • لهذا لاينبغى ان ننظر الى مسرحية « تابعات باخوس » على انها انكار من جانب (يوربيديز) لموقفه السابق من الدين ، كما اننى لست اظن من المجدى أن نتصـــور ، كما فعل بعض النقـــاد المحدثين ، ان موقف يوربيديز الأخير كان أشبه بموقف (د • هـ • لورنس) • وذلك لان يوربيديز يخالفه فى تأكيده أن طقوس ديونيسس تتفرد بعدم صلتها بالجنس ، على الاقل عند مقارنتها بما كانت عليه فى الحياة الواقعية •

ويعزى ســـبب الكارثة التى تحيق بكادموس وأسرته الى معارضة حفيده (بنتيوس) لدين ديونيسس • لان بنتيوس انسان

متعصب متزمت عقلانى ، لا يؤمن بالايحاء ولا بالانفعال ويكره كل شيء لا يحكمه العقل • وهــو لا يســـتطيع ان يرى أى هدف فى الاستغراق أو الذهول الروحى الذى يشكل طقوس ديونسيس • انه يستنكر ـ بقدر ما تفعل (السيدة) فى « قناع » ملتون ـ مرح (كوموس) واتباعه ، ولكن بدافع أقل ، لان ديونيسس لا شأن له بالاخلاق قبلما يكون مستهترا • فهل يمكننا أن نقول انه أشبه بعضو فى اللجنة الملكية المقترحة للجامعات البريطانية التى تشكل لدراسة مايمكن ان تقوم به الجامعات استجابة لمتطلبات العالم الحديث؟ فى استطاعتنا ان نتصور مدى الصعوبة فى اقناع مثل هذه العقلية بأهمية الادب والموسيقى وكافة الموضوعات التى تدرس فى كلية الاداب •

ان ديونيسس يخبرنا فى الافتتاحية بأنه قد جاء الى (طيبة) لكى يتحقق ـ أولا ـ من اسم (سيميلى) بعد ان ذكرت أخواتها ان عشيقها كان من البشر وليس الهيا • وهو قد جاء ـ ثانيا ـ لأن الملك (بنثيوس) ، ابن عمه ، كان معارضا لعبادته ، متهما النساء بأنهن يخدمن (افروديت) أكثر من خدمتهن لبــاخوس • ويدعو كادموس ، والدسيميلى ، بأن تحل الكارثة لانه ينصح (بنثيوس) بأن يتظاهر بعبادة ديونيسس ، مثل الغنوصـــيين الذين يؤيدون مدارس الأحد لما تقوم به من تدريبات اخلاقية •

حتى لو لم يكن ـ كما تقول ـ الها •
فلتدعه كذلك • فستكون كذبة رائعة •

ان يعتقد ان سـيميلى قد نامت مع زيوس
وانجبت الها •

---

(١) الغنوصية نزعة فلسفيـــة دينيـــة ترمى الى ادراك الأسرار الربانية بلا واسطة طقوس كهنوتية وقد ظهرت عند اليونان القدماء وتجددت فى القرون الأولى للمسيحية كرد فعل ضدها وكان أنصارها يجزعون من سلطان الأهواء ـ المراجع •

ولقد انهى (بنثيوس) مصيره حين اعطى اوامره بسجن ديونيسس المتخفى • فاستدرج الى الجبال حيث مزقته اربا تابعات باخوس العنيفات ، ورجعت امه تحمل راسه فى انتصار وهى تعتقد انها قتلت اسدا • ان انتقام الآلهة انتقام طاغ ورهيب ، ولكنه أوعز الينا بأنه ما من انتقام شخصى يساوى فى ضخامته انتقام الآلهة المحتوم الذى يحيق بهؤلاء الذين ينكرون جانبا من جوانب طبيعتهم•

ويؤكد الكورس قيمة الطقوس الباخوسية ـ بالاستغراق الروحى الذى تثيره هذه الطقوس ، وبالحقيقة الماثلة فى ان الاله يمنح السرور والسلام للرجال ، وانه يضفى هباته على الاغنياء والفقراء على السواء ودون أى تمييز • ولا يتغنى العابدون بأمجاد قبرص ، موطن افروديت ، فحسب بل يتغنون كذلك بأوليمب ، موطن آلهة الالهام •

وعبادة ديونيسس ليست خضوعا لآلهة (د•هـ• لورنس) السوداء ، أو استسلاما لفتنة بنت الكرم (خمر العنب) ، انما هى محاولة لتحقيق البهجة والجمال عن طريق التحرر المؤقت من طغيان الحياة المألوفة •

انه لمن المناسب ان تهتم مسرحيات (يوربيديز) الاخيرة ـ وربما أعظم مسرحياته ـ بديونيسس ، بعد أن أصبحت الدراما الاغريقية كلها تنبع من عبادة ذلك الاله •

واخيرا لننتقل الى واحد من أعظم كتاب المسرح المعاصرين ـ سترندبرج ـ وان كانت لم تتح لنا خلال السنوات الثلاثين الاخيرة الا فرصة نادرة لمشاهدة عروض مسرحياته •

ان انتاج سترندبرج ـ وهو فى هذا اشبه بابسن ـ ينقسم الى ثلاث مراحل • فهو قد بدأ بالمسرحيات التاريخية • وفى مرحلته الثانية ، التى تبدأ فى عام ١٨٨٧ ، كتب سلسلة من المسرحيات تدور

حول العلاقة بين الجنسين ، وهذه المسرحيات تعتبر جزئيا ردا على بطولة المرأة عند ابسن ، فى مسرحيته « بيت الدمية » وغيرها •

ويعرض لنا سترندبرج فى مسرحيات له ـ مثل « الاب » و « الدائنون » و « رقصة الموت » ـ الصراع القائم بين الجنسين ، مبينا أن المرأة فى العادة مستهترة منتصرة • ان (لورا) فى مسرحيته « الاب » تدعي بأن زوجها مجنون ، حتى تكون تربية طفلهما من نصيبها وحدها • وفى نهاية المسرحية تلف المربية العجوز سيدها ـ وهو الاب ـ فى معطف ضيق مشدود • ويصل سترندبرج بهذه الحرب الى الموت ، كما لو كان هو فحسب الشكل النهائى لخصومه جنسية محتومة • ثم تبدأ مرحلة سترندبرج الثالثة عقب تحـوله الدينى ، حيث تهتم كل مسرحياته الاخيرة تقريبا بموضوع التسامح والغفران ، وهى تتسم بالثورية من حيث الشكل • فبينما يطالب فى مقدمة مسرحيته « الآنسة جوليا » بدراما تتصــــف بالطبيعية المطلقة ، ويعارض حتى في وجود « المكياج » والاضاءة المسرحية ، نراه يتخلى كلية فى مسرحياته الأخيرة عن الواقعية ـ اكثر مما فعل ابسن نفسه فى المسرحيات التى كتبها فى الفترة الاخيرة من حياته •

ومسرحيات سترندبرج الاخيرة جميعا من النوع التهذيبى ، وهى كلها رمزية تنتهى الى ما أسماه « دراما الحجرة » ، على منوال « موسيقى الحجرة » ، وهى تتطلب نفس النوع من الاداء الموحى •

وكثير من هذه المسرحيات الاخيرة تبرز آثام اناس محترمين ، وذنوب قوم لم يكونوا فعلا مرتكبى أعمال آثمة • وقد عبر شكسبير عن روح هؤلاء فى الفصل الرابع من مسرحيته « الملك لير » ، حين يبين الملك المجنون كيف يشنق المرابى الرجل المحتال ، وكيف تظهر النقائص الصــــغيرة من خلال الملابس الرثة المهلهلة ، بينما تخفى الأردية الثمينة ومعاطف الفراء كل هذه الرذائل والنقائص ، وكيف ان السيدة التى تتصنع الفضيلة وتهز رأسها لسماع اسم المتعة

هى اشبه بطائر الفتنشة (١) • ولأن الجميع مذنبون يصيح (لير) :

ليس هناك أحد يسىء ، صدقنى ، لا أحد •
خذ هذا عنى يا صديقى ، يامن يملك القوة
على اغلاق شفاه المتهم •

وبالمثل فان القاضى العادل نفسه ، فى مسرحية ستريندبرج « المجىء » ، تتولى اصدار الحكم عليه محكمة غير منظورة • انه يواجه بهذا السؤال :

الشبح ـ وانت ، الا ترى شيئا ؟ ألا ترى البحار الذى قطعت رأسه ومنظف المدخنة ، والسيدة ذات الرداء الابيض ؟

القاضى ـ انى لا أرى شيئا على الاطلاق •

الشبح ـ تبالك ! ومتى تصبح عيناك اذن مفتوحتين كعينى؟ ان الحكم قد صدر عليك الآن : انت مذنب •

القاضى ـ مذنب •

الشبح ـ لقد قلتها بنفسك وتم الحكم عليك فعلا •

وفى نهاية المسرحية يندم القاضى وزوجته ، ومن ثم يستحقان الرحمة •

وهناك مسرحية أخرى نشرت فى نفس هذا الوقت عنوانها « كم هناك من جرائم وجرائم » ـ الجرائم التى يعاقب عليها القانون، والجرائم التى ترتكب فى النوايا فحسب • فموريس ، البطل الشاب ، يلعن طفلته التى أنجبها من معشوقته لانها تربطه بها ، وتموت الطفلة فيتهم هو بالقتل ، ثم يتبادل التهم هو ومعشوقته الجديدة • وفى النهاية ، وبعد عذاب عظيم ، يندم موريس على اثمه ويستعيد رفاهيته الاولى •

---

(١) نوع من سنور القطب الأوربى • « **المترجم** »

ومسرحية« عيد الفصح» ، التي قدمت على المسرح عام ١٩٠١ ، تبدو في ظاهرها اكثر التزاما بالاتجاه الطبيعي من حيث طريقتها ونمطها · فهي تصف أسرة أوقعها سوء حظها في الحضيض · فالأب مودع في السجن بتهمة الاختلاس ، والابن (اليس) خدعه اعز اصدقائه ويخشى ان تهجره خطيبته الى هذا الصديق ، ويرسب أفضل تلاميذه في امتحان اللغة اللاتينية ، اما اخته (اليانورا) فتهرب من مستشفى للامراض العقلية ، وتأخذ زهرة من زهور البنفسج الاصفر من محل باعة الزهور ، ورغم انها تترك ثمنها تتوقع ان يلقى القبض عليها بتهمة السرقة · وفوق هذا كله فان (لندكفست) ، الدائن الرئيسى للأب ، والذى ينظر اليه الجميع

على أنه غول ، يلوح أنه قد يقوم بالاستيلاء على ممتلكاتهم · ولكن الأمور كلها فى النهاية تاتى بما تشتهى السفن ، فاليس لاتهجره المرأة التى يحبها ، وصديقه يعمل على استرضائه ، وبائع الزهور يجد النقود التى تركتها اليانورا ، كما تثبت الأيام أن لندكفست رجل ينطوى على مروءة · ولكن كان على الوالد ، بطبيعة الحال ، ان يقضى فترة السجن · أما بنجامين فقد تعين عليه ان يضاعف من جهده حتى يجتاز الامتحان فى المحاولة التالية · انها رمز بسيط ومحدود للغاية ، وقد تبدو ، فى تلخيصها ، منطوية على شىء من السخف والعبث · ولكن الذى يخلصها من كل هذا روعة اسلوبها ورمزيتها الفعالة · فالمؤلف يقدم الفصول الثلاثة بمقتبسات من عمل هايدن : « كلمات المنقذ السبعة » · وتحدث الفصول جميعا فى الأيام الثلاثة التى تعقب يوم عيد الفصح مباشرة ، وهى ايام خميس العهد والجمعة الحزينة وليلة عيد الفصح · وقد كان لمختلف العادات السويدية المرعية أثر فى تدعيم الاقترانات الفكرية الدينية وتقويتها · ولهذا نجد عصا الحزن (التى ترمز الى العذاب الخلاق) وزهرة السوسن الحزينة (التى ترمز الى الشفاء) تستخدمان خلال المسرحية كلها · ومما له دلالته ــ على سبيل المثال ــ ان (اليس)

يتخيل أن خفى الدائن يحدثان صوتا أشبه بحفيف العصا • الواقع انها ليست مجرد مسرحية « فصحية » بل هى مسرحية من مسرحيات الربيع ، لانها تبدأ بمحاورة مجىء الربيع ، كما أن صورة الربيع بطيورها وزهورها تسود المسرحية كلها •

على ان صورة اليانورا ، التى تتمثل نصف طفلة ونصف قديسة ، هى التى تخلص المسرحية من تفاهتها أكثر من اى شىء آخر • فهى تدخل على صوت موسيقى (هايدن) ، المنبعثة من الكنيسة المجاورة ، حاملة زهرة النرجس الشافية ، وهى تحتمل آلامها فى مستشفى الأمراض العقلية عوضا وافتداء للاثم الذى ارتكبه والدها • وهى كذلك تعمل على علاج الخيبة التى منى بها بنجامين ، ورفض أمها مواجهة الحقيقة بأن زوجها مذنب ، والرثاء الذاتى الذى غرق فيه اخوها (اليس) • ولكن رغم أن اليانورا فتاة عميقة التدين ، كثيرة الاستشهاد بالكتاب المقدس ، ورغم أن بها شذوذ فتاة لم يستقم تفكيرها ، فانها تتمتع برقة فائقة وحساسية مرهفة يظهران فى كل ماتقوله او تفعله ، وبسحر وتلقائية يجعلانها اكثر من مجرد رمز • ويمكن أن نضرب مثلا بأحد أحاديثها عن الأزهار التى تتعاطف معها بقدر ما تتعاطف مع المخلوقات الانسانية :

« فكر يابنجامين فى كل الزهور التى خرجت من اكمامها ـ شقائق النعمان وزهور الثلج ، التى عليها ان تقف فى الثلج النهار بطوله والليل كله كذلك ، متجمدة فى الظلام • وتدبر كم تتعذب هذه الزهور •• وليس ثمة ما هو أسوأ من الليل ، لأن الدنيا حينئذ تغرق فى حلكة الظلام • وانها لتكره الظلام ، ولكن هيهات لها المفر منه • انها لا تملك الا الوقوف منتظرة زحف النهار • ان كل شىء ، كل شىء يتعذب ، ولكن الزهور أشدها عذابا » •

ورغم ان عذاب الزهور محض خيال ، فان هذا الحديث ايحاء

رائع بشخصية اليانورا ـ انها تفكر فى نفسها أثناء وجودها فى المستشفى • وهذا الحديث يدعم الصورة الوردية للمسرحية • ويضع عذابات الانســـان على مســتوى الطبيعة ـ الذى هو اكثر رحابة واتساعا •

وكنموذج أخير للمرحلة الأخيرة من حياة ســترندبرج ، يمكن أن نأخذ أشهر مسرحيات الحجرة التى كتبها «سوناتا الاشباح» وهى ككثير من مسرحياته الأخيرة تعالج موضوع الاثم • فكل الاشخاص الذين يعيشون فى المنزل ـ فيما عدا « الفتاة الزنبقية » ـ آثمون ومحتالون ، ولكن (همل) العجوز ـ المفترض انه عادل ومستقيم والذى يقوم دائما بفضح آثام الاخرين ـ هو نفسه رجل محتال وقاتل • والشخصيات خيالية ورمزية جميعا • فهى تضم شبح بائعة اللبن المقتولة ، وشبح القنصل الذى يهبط ليحصى عدد مشيعى جنازته ، وزوجة الكولونيلِ التى يطلق عليها اسم « المومياء » وتعيش فى مقصورة صغيرة ، وتتحدث كالببغاء ، والطاهية الشريرة التى تستخلص الحياة من لحم البقر ، وتختص نفسها بالخلاصة بينما لا يتبقى لنا سوى الالياف والماء » • ان المغزى الخلقى للمسرحية هو « لا تدينوا حتى لا تدانوا » (١) • ويعلن (همل) ان تلك هى رسالته فى البيت :

« ان ينتزع الحشائش ، ويفضح الجرائم ، ويسوى كل حساب ••• أتسمع تلك الساعة تدق دقات أشبه بدقات ساعة الموت فى الحائط ؟ أو تسمع ما تقوله ؟ انها تقول : « أزفت الآزفة ، أزفت الآزفة » • انها حين تدق ، سيكون وقتك ـ فى لحظات قليلة ـ قد حان ••• أنصت ! انها تحذرك • « فالســـاعة تستطيع ان تدق » ، وانا فى مقدورى ان أدق •

---

(١) آية من الانجيل وردت فى بشارة لوقا (٦ : ٣٧) وفى بشارة متى (٧ : ١) (المراجع)

وعند هذا الحد توقف المومياء الساعة وتقول :

« ولكن فى استـــطاعتى ان أوقف مســـيرة الزمان · فى استطاعتى أن أمحو الماضى وأفســـد ما تم انجازه · ولكن ليس بالرشوة ولا بالتهديد ـ بل من خلال العذاب والندم فحســـب · اننا قوم تعساء ، ذلك نعلمه · فلقد أخطأنا واذنبنا ككل الآخرين · اننا لسنا كما نبدو لاننا فى حقيقتنا أفضل من أنفسنا ، ما دمنا نعاف آثامنا ونكرهها · » ·

وتنكشف جرائم (همل) فيضطر الى دخول المقصورة التى تعيش فيها المومياء منذ عشرين عاما ، ثم تسدل على المقصورة ستارة الموت · وفى نهاية المسرحية توضع الستارة حول «الفتاة الزنبقية»· وعلى الرغم من أنها على علاقة حب مع الطالب فهى فى منتهى الحساسية ازاء الاستمرار فى الحياة ، فينبوع الحياة الكامن فى أعماقها يتسمم لأنها قد عاشت فى منزل الاثم والغدر والخداع · ويهدها الجهـد العقيم الذى بذلته لكى « تقصى عنها دنس الحياة » · ولعل الفتاة الزنبقية ترمز أيضا الى خطر الصفاء المفرط ، فالحياة لها أســاس مادى ، فان نحن أمعنا فى الصفاء ، متنا ·

ويبدو سترندبرج فى هذه المسرحية وقد تخلى عن الصفاء النسبى الذى رأيناه فى مسرحية « عيد القيامة » · فلقد بعث بوالد الطالب الى مستشفى الأمراض العقلية لأنه دعا أصدقاءه ، الى حفلة عشاء ، ثم فضحهم جميعا باعتبارهم محتالين أوغادا · والطالب نفسه ـ رغم أنه محب وعاشق ـ ينظر الى هذا العالم نظرته الى الجحيم · « لقد هبط المسيح الى أعماق الجحيم · وكانت تلك زيارته للأرض ـ الى هذا المستشفى للامراض العقلية ، وهذا السجن ، وهذا المدفن ، وهذه الارض » · ويبدو أن نظرة سترندبرج الى العالم لاتختلف عن نظرة (لير) المجنون ، كما أنه يتكلم عن الموت كمحرر ومنقذ · و « الفتاة الزنبقية » هى « طفلة من سلالة هذا العالم ، عالم

الخداع والاثم والعذاب والموت ، عالم لاينتهى فيه التبدل والألم وخيبة الرجاء » • ومما له دلالته ان يكون فى حجرتها تمثال لبوذا ، وأن يؤدى الطالب الصلاة لبوذا • ان موقف ســـترندبرج النابذ للحياة ليس موقف الصفاء والشفافية ، بل هو موقف اليأس • وكما توحى المسرحية فان الجو يسوده ذلك الجنون المتقطع الذى يتسم به منشئه • وكما نجد فى مخلوقات شكسبير المجنونة « التعقل يمتزج بالسفاهة ، التعقل فى قلب الجنون » • نجد كذلك عند سترندبرج صورة مشوهة للحياة التي تكون ـ بالرغم من هذا ـ حادة وعميقة فى بعض اللحظات • وسيتضح لنا من الدراســـة الموجزة التى قمنا بها لثلاثة من الدراميين العظام انه من الاستحالة بمكان استخلاص أية نتائج عامة عن طبيعة المراحـــل الأخيرة من حياتهم • لكن من الممكن على الاقل ان يقال ان كلا من (سوفوكليس) و (يوربيديز) قد صاغا انتاج عمريهما بطريقة مقنعة ومتناسقة • ولقد ظل سترندبرج حتى نهاية حياته شخصية ذاهلة معذبة ، ورغم أنه جاهد خلال المرحلة الأخيرة من حياته ان يتجه نحو التســامح والمسالمة فانه لم يحقق ذلك الا لفترة عابرة ، ربما حين وقع فى حب (هاريت) الفتاة التى اصبحت فيما بعد زوجته الثالثة ، غير أن الزواج لم يكن سوى انتصار وقتى للأمل على التجربة •

شکسپیر

من الأمور المسلم بها عادة أن شكسبير كان يمر فيما بين كتابة « هاملت » و « كوريولانوس » بفترة مأساوية ، فهو لم يكتب من الكوميديات أثناء هذه الفترة ، التى استمرت سبع سنوات أو ثمانية ، سوى هذه المجموعة التى تندرج تحت اسم « كوميديات قاتمة » أو « كوميديا المشكلات » • فقد وصفت « ترويلوس وكريسيدا » على انها « سخرية هازلة و « سخرية مأساوية » على السواء • أما مسرحية « دقة بدقة » فهى تقدم لنا نهاية سعيدة اسميا لموقف تراجيدى • ولم تكن قط مسرحية « خير الأمور أحمدها مغبة » من المسرحيات ذات الرواج الأكبر ، ولو انها كتبت حين كان شكسبير فى أوج قوته • وقد افترض نقاد القرن التاسع عشر — وخلفاؤهم الروحيون — افتراضا ساذجا الى حد ما ، وهو أن شكسبير كتب المأساة لأنه كان يمر بحالة من الانقباض والتعاسة ، وأن افتقار كوميديا تلك المرحلة الى البهجة قد يعلل بالافتراض القائل بأن فرقة شكسبير قد طلبت اليه ان يكتب الكوميديا بينما هو لم يكن فى مزاج يسمح بذلك • وأن شكسبير لم يكتب فى الفترة الاخيرة من حياته — وهى الفترة التى تبدأ بمسرحية(بركليز)— سوى المسرحيات ذات النهاية السعيدة ، وهذه تعكس ما أسماه (داودن) بأقصى حالات صفوه الحزين •

وقد انهار هذا الرأى فى تطور شكسبير خلال القرن الحالى ، ولا يوجد من يتمسك به الآن فى سذاجة مثلما يتمسك به (داودن) • فقد اتضح انه توجد اسباب أخرى تدعو الى كتابة المأساة غير الكآبة الشخصية ، تماما كما أن هناك اسبابا اخرى لكتابة الكوميديا غير طرب القلب • فقد كتب موليير الكوميديا المرحة حين كان مريضا تعسا • والواقع ان المهرج ذا القلب الاسيف صورة مسرحية تقليدية • وربما كان شكسبير قد كتب المأساة لأنه أحس بنفسه فى أوج قوتها ، ولأنه كان من السائد أن المأساة فحسب هى التى تستطيع ممارسة هذه القوى الى أقصى حدودها • وربما كتبها — من

ناحية أخرى ــ تمشيا مع الذوق الشائع ، ثم هجرها حين تغير هذا الذوق مع ظهور (بومونت) و (فلتشر) • ان التواريخ النسبية لمسرحيات شكسبير الأخيرة والكوميديات المأساوية لبومونت وفلتشر غير معروفة ، ومن الممكن أن يكون شيكسبير قد أضاء الطريق الذى اقتفاه منافساه الصغيران •

وفضلا عن ذلك فان مما تجدر الاشارة اليه أنه رغم علمنا بالتواريخ الدقيقة لمسرحيات « عطيل » و « الملك لير » و « مكبث » فاننا لاندرى فى الواقع متى كتبت « هاملت » لاول مرة • ونحن مضطرون الى الاعتماد على الدليل غير المؤكد لتجارب الوزن الشعرى، لدعم الافتراض المعقول القائل بأن مسرحيتى « انتونى وكليوباترة » و « كوريولانوس » قد كتبتا قبل مسرحيات الفترة الأخيرة •

كما أنه لاينبغى ان ننسى ان كثيرا من خصـــائص المسرحيات الاخيرة توجد فى اعمال شكسبير المبكرة • فاحدى كوميدياته الاولى وهى « كوميديا الاخطاء » تنتهى مثل « بركليز » و « حكاية الشتاء»، بجمع شمل الزوج والزوجة والطفل • وتنتهى مسرحية أخــرى وهى « سيدافيرونا » ، بالصفح والتسامح ، مثلما تنتهى به ثلاث من المسرحيات الاخيرة •

والغفران يعقب الغيرة فى مسرحية « جعجعة بلا طحن » ، وهو يعقب الغواية والقتل المتعمدين فى مسرحية « دقة بدقة » • ورغم ذلك فقد كان للنقاد تبريرهم الكامل اذ يعتبرون المسرحيات الاربع ــ « بركليز » و « سمبلين و « حكاية الشتاء » و « العاصفة »ــ تنضوى تحت مجموعة متميزة ، ويرون فيها خصائص معينة تميزها من كل المسرحيات الباكرة •

فمسرحية « بركليز » ــ أولى مسرحيات الفترة الاخيرة ــ تقوم على أساس قصة « أبولونيس » الذى عاش فى مدينة صور القديمة ، تلك القصة التى تتسم بالبساطة والفطرة ، والتى ظهرت صيغتها

النثرية فى اللغة الانجليزية فى عصريها القديم والوسيط ، وفى عصر شيكسبير أيضا • وقد أظهر شيكسبير فعلا أنه كان على معرفة بقصة (أبولونيوس) منذ أن كتب « كوميديا الاخطاء » • وربما يكون قد عاد الى موضوع هذه القصة عندما كانت فرقته تبحث عن قصص طويلة مفعمة بالاثارة ، تدخل البهجة فى نفوس المعجبين بميوسيدورس • غير أن « بركليز » ، لسوء الحظ ، وصلتنا على ورق ردىء ، وقد يعزى الفارق الواضح بين الفصلين الأولين والفصول الثلاثة الأخيرة الى تباين كفاءة الشخصين اللذين قاما بنقلها الينا (كما أشـــار فيليب ادواردز) وليس الى الحقيقة الماثلة فى أن شيكسبير مسئول فقط عن الفصول الثلاثة الاخيرة • على اننا لو أخذنا بان شيكسبير كان ذا صلة ضئيلة ، أو عديم الصلة ، بالفصلين الاول والثانى من المسرحية فسنجابه بمشكلة ما اذا كان شيكسبير قد أشرك معه مؤلفا مسرحيا مجهولا أو أنه (كما حاولت أن أبين فى مكان آخر) أقام مسرحيته على مسرحية كاملة لكاتب مسرحى آخر سابق له ، تاركا ذلكما الفصلين دون تغيير تقريبا ، ثم اعاد كتابة الفصول الثلاث الاخيرة • والدليل على هذا الرأى الاخير هو وجود فقرات طويلة من الشعر المرسل ، يستتر وراء غلالة رقيقة من النثر ، فى رواية (ويلكنز) المبنية بشكل واضح على عمل مسرحى ــ وهو شعر لايمت بصلة لشيكسبير ، كما لايشبه شعر المشاهد المقابلة له فى المسرحية الا بقدر يسير •

على أى حال فالفصلان الأولان من المسرحية هما بمثابة المقدمة لبقية المسرحية • فليس ثمة علاقة عضوية بين حب (بركليز) لابنة (انتيوخس) ، وهروبه من « صور » ، وانقاذه لطرسوس وغرق سفينته ، وحتى زواجه من (تايزا) ــ وهى أحداث مثيرة فى حد ذاتها ــ وبين بقية المسرحية التى تدور حول فقدان(بركليز) لزوجته وابنته والتقاء شملهم فى نهاية المسرحية •

والمسرحية بأكملها ــ حتى فى الجزء الشيكســـبيرى منها ــ

استطرادية الطابع ، وليس ثمة اى جهد من جانب المؤلف لجعلها تبدو معقولة • فلماذا مثلا لاتقوم (تايزا) بأية محاولة للعثور على زوجها وابنتها ؟ ولماذا يترك (بركليز) مارينا مع (ديونيزا) الشرير ؟ ثم لماذا يعتقد ان (ليسيماخوس) الداعر هو الزوج المناسب لمارينا طاهرة الذيل ؟ ولكن هذه تساؤلات من العبث ترديدها • وفي الابعاد السحيقة للمسرحية ، والتى تضاعف من بعدها ترتيلات (جور) ، يمكن لاى شيء ان يحدث • ان من الطبيعى تماما فى ذلك العالم ان يحاول (ديونيزا) ـ الذى انقذ بركليز شعبه من المجاعة ـ قتل ابنته • وانه لطبيعى تماما كذلك أن يهتدى الامير الفاجر فى غمضة عين عند سماعه لكلمات مارينا • وليس بخاف أن نص المسرحية قد بلغ حدا من السوء ضاع معه بعض من مقصد شيكسبير • فقد يتوهم المرء انه قد تناول بطريقة افضل حنث (تايزا) فى قسمها لديانا الا تتزوج لمدة عام ، وأن (تايزا) مادخلت معبد ديانا الا لتتطهر من خطيئتها •بيد ان شيكسبير لم يكن يميل كثيرا الى خلق شخصيات واقعية ولا كلفا بنسج عقدة معقولة • فليس (ديونيزا) الا نسخة غير متقنة من شخصية (جونوريل) • وبالمثل ليست أى من (تايزا) او (مارينا) شخصية مثيرة فى ذاتها • وان ما يكتسباه وبركليز من أهمية انما هو منعكس مما يحدث لهم • ومن ثم فليس من المجدى أن نقارن بطلات المسرحيات الاخيرة بشخصيتى (بياتريس) و (روزالند) ، ونلوم شيكسبير لجعلها شخصيات غير واقعية • ان شيكسبير ـ مثل ابسن وستريندبرج فى مسرحياتهما الاخيرة ـ قد فقد ولعه لما هو درامى من اجل قيمته الدرامية • فلم تعد الشخصيات مهمة بذاتها ، انما بكونها وسيلة (على حد تعبير ت•س• اليوت) لنقل «انفعالات معينة غير عادية » • انها مجرد دمى رمزية توضح أعمال العناية الالهية ، شخصيات تنوولت من اجل هدف روحى لايكاد يستبين لها أو لنا •

وبتعبير آخر : ان القدر يشكل الشخصـــيات فى مسرحية « بركليز » لهدف وحيد وهو أن يثير فيها ، ومن ثم فى النظارة ، بهجة الانسان الذى يعثر على شىء ضائع ، الانسجام الذى يتولد عن التنافر — وذلك يتضح فى جلاء من استخدام الرمز بالجوهرة طوال الفصول الثلاث الاخيرة من المسرحية · فعيون تايزا تقارن بالماس ، وبركليز يعلن أن عينى مارينا كعينى أمها « كجـــوهرة وسدت علبة فاخرة » ، كما أن سعيه اليائس وراء سعادته الضائعة يرمز له بالجواهر الموضوعة فى تابوت تايزا · والســـطور التالية — وهى من حديث مارينا — خير مثال لتصوير رمزية العاصـــفة الثاقبة :

حقـــا ! يالى من فتاة تعســـة
ولدت بين هدير العاصفة وموت امى
وأصبحت الدنيا فى ناظرى عاصفة لاتهدأ
لفتنى فى دوامتها بعيدا عن كل صديق ·

ان بساطة ترتيلات (جور) هى بمثابة الاطار الملائم للمسرحية . فشكسبير كان يريد من نظارته أن يستمعوا الى القصة بعقلية فطرية بسيطة ، متناسين مؤقتا ذلك النوع من التجاوب الفطن الذى يتابعون به « الملك لير » و « الليلة الثانية عشرة » ، ومتخذين ذلك الموقف المسترخى الذى يتلاءم مع مسرحية مثل « الانتصارات النادرة للحب وحسن الطالع » ·

ولكن من البديهى حين يطلب من جمهور سفسطائى أن يتجاوب على نحو ساذج ، فانه يفعل ذلك بشىء من التضارب ، أى بمزيج من البساطة والسفسطة معا · فمن ناحية يقدم شكسبير ، خلال كلام (جور) ، العظات البسيطة التى تتضمنها حكاية شعبية — الجشع والقتل يلقيان حتفهما عقابا لهما ، بينما تنجو الفضيلة من الهلاك · ومن ناحية أخرى فانه يقلب عجلة الحظ لتصبح عجلة العناية الالهية.

موضحا غلبة الصبر والمثابرة • كما ان الرحلات التى تنتهى بالتقاء الأحبة ، والمشاهد التى تتضمن التئام شمل أناس كان كل منهم يعتقد أن الآخر قد وافته المنية ـ مثل هذه الاحداث والمشاهد لها أثرها الفعال فوق خشبة المسرح ، وغالبا ماكان شيكسبير يستخدمها فى اعماله السابقة •

بيد أن الأثر العميق لذلك المشـــهد الرائع الذى يلتئم فيه شمل بركليز بمارينا انما يرجع أولا الى ان شكسبير قد ابتدع نوعا من الاســـطورة أمكنه أن يجابه به صروف هـــذه الحياة الفانية وحظوظها •

انه يبشر بعالم جديد يصلح ميزان العالم القديم ، عالم لامحل فيه لمكائد الاشرار ، وحيث تحمد مغبات الأمور جميعا ـ فالملكة الحسناء لم تمت وكذلك نجت الأميرة الجميلة من القتل والاغتصاب ، حتى انها لتشبه :

الصبر يحدق فى قبور الملوك مبتسما
« ممعنا فى البعـد عن كل عمل •• »

ثم ان البطل ، بعد قدر من التجارب والشدائد يفوق طاقة الانسان العادى ، يثاب بسعادة لم تخطر بقلب بشر • ان شكسبير يعى أن قصته رائعة الى الحد الذى ينأى بها عن الحقيقة ، بيد أن مثل هذه الحكايات الخرافية بمثابة نقد للحياة كما هى ، بل وربما تكون مقولة صدق • ان كل المحن التى تحل ببركليز تأتى مصادفة كما ان عودة زوجته وطفله اليه هى من تدابير العناية الالهية • وقد عمد شكسبير ، فى مسرحياته التالية الى التخلص من المصادفة ، والى مزج موضوع العودة بالمغزى الاخلاقى • اننا فى حياة الواقع لا لوم علينا اذا ماتت الزوجة أو الأطفال ، ولكن على الفن أن يختار ماهو مهم وذو دلالة ، وليس ماهو وليد الصدفة •

ولذلك فان شكسبير ، فيما تلا ذلك من مسرحيات ، يستبدل أفعال العناية الالهية التى لا مرد لها بعمليات الخطيئة والغفران • فغيرة (ليونتيز) تكون سببا فى موت ابنه (ماميلوس) ، وهى السبب أيضا ، حسب ماهو ظاهر ، فى موت (هرميون) وضياع (برديتا) وتباعدها عن بوليكسنز ، كما انها السبب فى موت انتجيونس المسكين بواسطة الدب • ولكن فى النهاية يتصالح الملكان بزواج ابنيهما ، وعندما ينال (ليونتيز) المغفرة بعد توبته وندمه تعود اليه (هرميون) • وفى مسرحية « بركليز » عولج التئام شمل البطل وزوجته دون اهتمام ، وفى مسرحية « حكاية الشتاء » تأتى عودة (ليونتيز) و (برديتا) على لسان رسول ، بينما ينصب الاهتمام ، على نحو لائق سديد ، على المصالحة بين (ليونتيز) والعائدة (هيرميون) التى كان قد أخطأ فى حقها •

وفى مسرحية « سمبلين » ، حيث تتمثل الخطيئة فى الغيرة أيضا ، تعود ايموجين الى بوستيومس ، الذى كان يظن أنها قد قتلت • وفى مسرحية « العاصفة » ، رغم ان البحر يلعب مرة أخرى دورا كبيرا ، ورغم ان (فرديناند) عاد الى أبيه ، فان شكسبير يركز على حدث الغفران لأن البطل ليس هو الخاطىء — كما فى « حكاية الشتاء » و « سمبلين » — بل هو ضحية الخيانة الاصلية • بهذه الوسيلة أسقط شكسبير فترة الستة عشر عاما التى حطمت الوحدة الشكلية لمسرحيتى « بركليز » و « حكاية الشتاء » • ولكن المزايا لاتجتمع فى جانب واحد ، فلقد أبدى ناقد فرنسى ملاحظة تتسم بشىء من المبالغة ، فحواها ان شيكسبير قد نجح أخيرا فى الاذعان لوحدة الزمن عن طريق حذف الحدث كلية •

بيد أنى ملتزم دائما بالاعتقاد فى أنه ليس ثمة تشابه بين أى مسرحيتين لشيكسبير ، وأن الشكل الذى اتخذه فى كل مسرحياته الناجحة هو أفضل مايمكن تصوره ملاءمة للموضوع الذى اختاره • فمن الصعب أن تكون لدينا مسرحية تعالج خطايا الاباء وزواج الابناء

اذا لم يترك الوقت للابناء حتى يكبروا الى ســـن الزواج • وفى « روميو وجولييت » نجد الآباء قد زحزحوا الى خلفية المسرحية •

والمسرحية التى تلى « بركليز » هى على الارجح « سمبلين » ، وهى دقيقة الصلة بمسرحية « فيلاستر » لبومونت وفلتشر • ففى كلتا المسرحيتين أميرة تصير الى الزواج ، بأمر أبيها ، من رجل شرير، وبطلا كل من المسرحيتين يطردان من البلاط ، كما ان البطلتين فيهما تدرآن الفاسقين عن نفسيهما ، وتتهمان بالفجور ، والأشرار فى المسرحيتين تتم لهم المغفرة ، وفى كل من المسرحيتين يضرب البطل البطلة وتجوب البلاد فتاة فى زى غلام تسأل الناس الطعام ، وكلتا المسرحيتين تتضمن مناظر رعوية ، وأخيرا فان المسرحيتين على السواء قدمتهما فرقة شيكسبير • ولكن ارجحية تقليد شيكسبير لبومونت وفلتشر لا تقل عن احتمال تقليدهما له • ان الدافع الخفى وراء النقاد الذين يؤكدون « مديونية » شيكسبير ، هو تفسير وتبرير للعجز الكامن فى « سمبلين » و « حكاية الشتاء » ، ولكن الذين ينظرون منا بالتقدير الى المسرحيات الاخيرة ليسوا بحاجة الى الانحياز الى هذا الجانب أو ذاك •

ان (دكتور جونسون) ينبذ « سمبلين » فى عبارة جارحة : « ان التعليق على حماقة القصة ، وسخف السلوك ، وفوضى الاسماء والعادات لمختلف العصور ، واستحالة الأحداث فى أى نظام من نظم الحيـــاة — لهو اهدار للنقد فى شيء يتسم بالســذاجة المتهافتة ، والأغلاط البينة الجسيمة » •

وحتى (جرانفيل باركر) ينعت شيكسبير فى هذه المسرحية بانه « فنـــان منهك القوى » • ولكن ترى أكان كذلك حقـــا ؟ ان شيكســـبير كان يعلم ، مثل دكتور جونســـون ، انه يرتكب أخطاء تاريخية جسيمة • ولو قرأ أى امرىء مسرحياته الرومانية الثلاثة لأدرك مدى العناية التى يميز بها بين « كوريولانوس » و « يوليوس

قيصر » ، وأدرك انه من البديهى ان « سمبلين » لم تكن نتيجة جهل أو اهمال ٠

لقد قام ، عن قصد ، بالمزج بين المادة التاريخية المأخوذة من (هولينشد) وقصة المبارزة من (بوكاتشيو) ، فزوجة أب (اموجين) الشريرة يمكن ان يكون مصدرها اى قصة شعبية أو أى حكاية خرافية ، كما أن عناصر أخرى فى الحبكة مأخوذة من المسرحية الخرافية المضطربة البناء « الانتصارات النادرة للحب والحظ » ٠ وتفسير هذا الخلط الغريب هو يقينا ان شكسبير أراد أن يحذر نظارته ألا يتوقعوا معالجة واقعية للعقدة أو للشخصيات ٠ ففى « بركليز » يتضح هذا التفاوت باستخدام (جور) ، وفى « حكاية الشتاء » لايفتأ شيكسبير يذكرنا أنها تشبه حكاية قديمة ، وفى « سمبلين » يتحقق الأثر عن طريق الاستخدام المفرط للمغالطات التاريخية ٠

والحق أنه ليس ثمة أثر للفنان المنهك القوى الذى تخيله (جرانفيل باركر) ٠ بل ان شيكسبير ليبدو غاية فى الحذق والبراعة احيانا ، فالمشهد الذى تظن فيه (اموجين) ان جثة (كلوتن) المقطوعة الرأس هى جثة زوجها ، موقف درامى عنيف ، يمهد له شيكسبير فى مهارة بالغة ٠ ان الجمهور يساق الى الايمان بالمخدر الذى يجعل (اموجين) تبدو هامدة ٠ كما يحمل على تصديق ان (كلوتن) المنحرف ، يفكر فى اغتصاب (اموجين) - بينما تستر جسده احدى حلل زوجها ٠ ويساق الجمهور الى الاقتناع أيضا بأن أشقاء أموجين قد يضعونها بجانب جثة رجل يكرهونه ، وأن عاداتهم الجنائزية لاتتضمن عملية الدفن ٠ وفوق ذلك فان الجمهور يحمل الى الاعتقاد بان (ايموجين) ستخطىء جثة(كلوتن) على انها جثة زوجها ٠ بل والأكثر من ذلك براعة هو المشهد الأخيرة من المسرحية حيث يوجد حوالى خمسة وعشرين تفسيرا ،

أسماها برنارد شو « سلسلة مضجرة من التفسيرات غير المفاجئة» ـ حتى ، انه باستثناء (ايموجين) ، « تلاشت الشخصيات جميعا، ولم تخلف وراءها سوى دمى تتأرجح ، مثل كرات الزجاج فى لعبة البلى ، حتى تصف فى أمكنتها الصحيحة • »

على ان برنارد شو لم يشـــهد المسرحية قط دون تلك الاختصارات التى شاعت فى القرن التاسع عشر • وعندما قدم (ولفيت) المسرحية أجرى نفس الحذف الذى فعله (ايرفنج) قبله بخمسين عاما ، ونتيجة لذلك فقد كان المنظر الاخير يبدو ملتبسا مضحكا • وقد حدث نفس الشىء فى ســـتراتفورد منذ بضع سنوات ، وهو غير ذلك العرض الاخير الذى أظهرت فيه (بيجى اشكر وفت) كيف ينبغى أن يلعب دور (ايموجين) • ففى العرض الأول حسب المخرج والممثلون ـ عند بدء البروفات ـ أن « سمبلين » مسرحية ساذجة كما ظن بها دكتور جونسون • وكا نهم المنتج الوحيد هو التخفيف مما ستسببه من ضجر ، وذلك باجراء حذف فطن ، واضافة الموســيقى والمناظر الفخمة الباهرة • بيد ان الممثلين والمنتج أيضا وجدوا أنفسهم وهم يجرون البروفات ـ كما قيل لى ـ فى دهشة بالغة ، اذ أخـــذت تلك المسرحية الغريبة تستولى على مشــاعرهم • وكانت تقوم بدور (ايموجين) ممثلة ليست الى حد ما فى مستوى الدور ، ولا تكاد تدرك انها تمثل رمزا للقيمة المطلقة • ووجدت الممثلة نفســـها « مثبتة فى حدث أبدى » يحرك الآخرين ، بينما هى لاتتحرك • ولكن بمضى الوقت أفاق الجميع على الحقيقة الماثلة فى أنها مسرحية رائعة، فانه قد فات الأوان دون استعادة الاجزاء المحذوفة•ان المشهد الأخير من المسرحية ، والذى ظنه ذلك المنتج ثقيلا مملا لان الجمهور كان على علم طوال الوقت بالأسرار الخافية عن الشخصيات ، هو فى الواقع من اكثر المشاهد ـ فى أعمال شيكسبير جميعا ـ تحريكا للعواطف • ان التفسير التدريجى للحقائق المعروفة تماما ، او

جزئيا ، للنظارة يمكن أن يحدث تأثيرا لايتناسب مباشرة مع حجم المباغتة التى يتضمنها المشهد الاخير •

ولكن المشهد الأخير يعتمد كذلك على الديناميت الدرامى الذى ينتظر لحظة التفجير • فثمة يجتمع بوســـتيومس وايموجين واياخيمو على خشبة المسرح لأول مرة ، وان بوستيمومس ، الذى يعتقد ان (ايموجين) قد قتلت حسب أوامره ، والذى لايتعرف عليها وهى فى زى الشاب (فيدل) ، يتمنى لو يموت • وحالما ترى اموجين الخاتم فى اصبع اياخيمو ــ تنهال عليه باستفساراتها التى تدفعه الى الاعتراف بفعلته الدنيئة ، وبذلك يخبر بوستيمومس انه قد غرر به • ولكنه مايزال غير عالم ان (ايموجين) على قيد الحياة • وثمة فقرة لاذعة ترفض فيها ايموجين مكرهة أن تتوسل من أجل حياة ســـيدها الرومانى ، الذى كان قد نجح لتوه فى التوسل من اجلها ، لانه يتعين عليها بادىء ذى بدء ان تؤكد حقيقة فعلة اياخيمو الدنيئة • ولكن شيكســـبير يعتصر قطرة الاثارة الاخيرة من الموقف حين يجعل بوستيومس يعتدى على (فيديل) ، الذى يعرف النظارة انه (ايموجين) ، مما يدفع (بيزانيو) الى الكشف عن شخصـــيتها • وهنا لايلوم (بوستيومس) اياخيمو وانما يلوم نفسه ، ويغفر للواشى ، كما غفرت له ايموجين •

ولقد خصص معظم الفصـــل الاخـــير من المسرحية لتوبة بوستيومس • ولا ريب ان شيكسبير كان فى مقدوره الاعتماد على التقليد السائد للنمام ، الا أنه لم يركن اليه كثيرا • وبالرغم من جريرة الزنا المفترضة بالنسبة لايموجين ، والتى مايزال بوستيومس يصدقها ، فانه يعترف بأنها أفضل منه :

الى متى ينبغى (للازواج)
ان يغتالوا زوجات هن أجل قدرا
من جراء اعوجاج طفيف ؟

وهو يتمنى لو أن الآلهة قد انتقمت من خطاياه ، وانقذت ايموجين « النبيلة » ، لتتاح لها فرصة الندم ، انه يصفها بأنها سيدة بريطانيا ، ويعقد العزم على أن يموت فى معركة من اجلها ٠

من اجلك ، أى ايموجين ، بل من أجل من
حياتى هى الموت لها فى كل نفس يتردد ٠
وهكذا فانى ، ولست المجهول او المرئى له ولا المكروه،
سأورد نفسى موارد التهلكة ٠

وحينما يخفق فى تحقيق بغيته من الموت فى معركة ، يدعو أن توافيه المنية فى السجن ـ

من أجل حياة ايموجين الغالية ، خذ حياتى ، ورغم انها
ليست بقيمة حياتها ، فانها مع ذلك حياة ٠

وحتى هذا لايرد اليه اعتباره كاملا ٠ وتتوسل الاشباح الى (جوبتر) ان يشمله بعفوه ، وتعلن ان (بوستيوموس) لاقرين له فى بريطانيا ، وان اختيار ايموجين لدليل على ذلك ٠ وتتظلم الاشباح أن الآلهة قد أساءت التصرف معه ٠ ويدفع جوبتر بان الرب يبتلى احبابه :

ولأبلون أعز احبابى بالمحن ، لأجعل نعمائى
فى العقبى ، بهجة ورضوانا ٠

وهكذا ففى المشهد الأخير يثبت بوستيوموس أنه قد تعلم من التجربة ، ويبين أنه جدير بايموجين ليس فحسب بقوله لها :

تدلى هناك ، أى روحى ، كالثمرة حتى تموت الشجرة٠
ولكن بمقدرته أيضا على الصفح عن اياخيمو :
لاتركعن امامى
فكل ما أملكه عليك من سلطان هو أن أدعك وشأنك ٠

وأسوأ ما أضمره نحوك هو صـــفحى عنك • عش ،
وأحسن معاملة الناس •

وعندما نبلغ نهاية المسرحية ندرك ان الامور قد ســـويت جميعا ، وسويت بابداع فنى نفيس ، حتى أن هذه الشعائر من الاعتراف والغفران يمكن اجازتها • فلولا سقوط البطل وعذابه وتوبته ما أمكنه ان يتذوق على الوجه الأكمل لذة المصالحة والغفران• ولولا عذاب ايموجين ، الذى اتسم بالتضحية ، لما بلغت البهجة هذا القدر من الصفاء والاكتمال •

ان « سمبلين » ليست مأساة ولا ملهاة ، ولا هى مأســـاة هزلية « تراجيكوميديا » • فلقد رغب شيكسبير ، على حد قول كيتس ، فى ان يتجه بكليته الى الوان أخرى من الأحاسيس • وهى كمسرحية تعالج التضحية والغفران ، مما يصل بنا الى ماهو أبعد من المأساة ، قد وفقت توفيقا كبيرا •

كما ولا أخال أنه من الممكن الزعم بان قدرة شيكسبير على رسم الشخصيات تشى بأى أثر للوهن او الضعف • حقيقة ان بعض الشخصيات ، كالملكة وكلوتن وبيلاروس ، هى انماط رمزية اكثر منها شخصيات واقعية • ولكننى نوهت بنمو شخصـــية بوستيومس ، وشخصـــية ايموجين ايضا لاتقل توفيقا • والواقع ان برنارد شو اشتكى من ان شيكسبير قد خلط بين شخصـــيتين فى واحدة : « امرأة حقيقية خمنها شيكسبير دون ان يعرفها بجلاء، ارستقراطية بفطرتها ، ذات طبع حاد وشجاعة فائقة ، وبمزاجين : عاطفة طفولية وغضب مجروح ، وطراز أبله للفضيلة ، تمخض عن رأى شكسبير فيما ينبغى ان تكون عليه المرأة ، انسانة تحيك الثياب وتطهو الطعام ، وتقرأ كتب التهذيب حتى ينتصف الليل •• وهى « فى حالة ريبة مزمنة من تصرف الآخرين غير اللائق(وخاصة زوجها) مع المهجورات من النساء • »

وهذا قول رشيق ولكنه ليس حقيقيا فى واقع الأمر - فالارستقراطيات بالفطرة فى عصر شكسبير كن يجدن الحياكة • كمـــا ان كتاب « الاطوار » لأوفيدلا يكـــاد يعتبر من المؤلفات التهذيبية •

وأخيرا فان (ايموجين) لاترتاب فى سلوك زوجها غير اللائق مع النساء الوحيدات الا بعد أن أصدر أمره بقتلها • ومن ناحية اخرى فان نصيحة شو المستفيضة لايلين تيرى ، فيما يتعلق بكيفية أدائها للدور ، انما تدعو للاعجاب وتدل على أنه كان بالفعل مؤمنا بكمال الشخصيات •

كما انه لا يمكن القول بان شاعرية شكسبير قد تطرق اليها الوهن • فأسلوب المسرحية ، كما يشير (نوزويرثى) أســلوب تجريبى • فلقد كان شيكسبير ينتقل الى لون من التعبير جديد ، تحققت معالمه تماما فى مسرحية « حكاية الشتاء » ، وهو أسلوب كان يستهدف ملاحقة الحركات الفكرية لامجاراة العادات اليومية الدارجة • انه اسلوب يعتبر تطورا طبيعيا للأسلوب المستخدم فى مسرحيتى « انطونى وكليوباترة » و « كوريو لانوس » • وهو لما يتسم به الى حد ما ، من عبارات اعتراضية متداخلة ، وحدة وتدفق، وأفكار طارئة ونهايات خفيفة ضعيفة ، انما هو دارج اكثر من العامية الدارجة • ان مسرحية « حكاية الشتاء » خليط من مسرحيتى « بركليز » و « سمبلين » • فلقد تناول شيكسبير الموت الظاهر للابنة والزوجة ، والتقاء شمل الاسرة بعد انقضاء عدة سنوات • ولكى يتجنب الاحساس الذى تتركه المسرحية الاولى ، عن حكم العناية الالهية الذى لايرد ، أضاف موضوع الغيرة من مسرحية « سمبلين » • وكما أشارت المرحومة (ليزلى بيثل) ، كان شكسبير على وعى تام بما تتضمنه القصة من غرائب ، وانه باستخدامه للتقاليد المبالغ فيها وباعلانه المستمر ان المسرحية ليست سوى

مسرحية « يحول دون الاندماج فى الأحداث » ، حتى أننا يمكن ان « نلاحظ التفاعل الذكى الذى ينتظم عـــالما كـاملا من الأفكار المترابطة » • ولقد كانت تتردد فى تلك الأيام بعض النوادر عن أناس يتساءلون عما اذا كانت « بوهيميا » تقع عند البحر • وان احضار شكسبير للطفل (برديتا) الى بوهيميا ، بدلا من صقلية ، كان الهدف منه ، فيما يظن ، التلميح للنظارة بأن احداث المسرحية لن تقع فى بوهيميا الحقيقية ـ التى كـانت ســتتزوج الاميرة اليزابيث ـ من حاكمها ـ ولكن فى مكان ما هو خارج نطاق الزمان والمكان •

وفى المشـــهد الثانى من المسرحية تســتفهم هرميون من بوليكسنز عن صداقته لليونيتز أيام الصبا ، فيجيبها :

كنا كحملين توأمين يتقـافزان فى ضـــوء الشمس ،
ويتناوبـــان الثغـــاء : ويتبادلان
البـراءة بالبراءة ، ولم نـكن ندرك
مذهـب الشر ، بل ولم نتوهـــم
أن هناك من يعرفه • ولو قدر لنا أن نستمر فى تلك
الحياة ، فلماذا تنمى أرواحنا الضعيفة
بدماء أقوى ، لكنا قد أجبنا السماء
بجسارة : « لسنا مذنبين » ، فنحن أبرياء من العبء
المفروض ، الذى هو ميراثنا •

وهذه الاشـــارة للخطيئة الأولى ، أو العبء الموروث ، هى اشارة ذات اهمية حيوية فى سبيل فهم المسرحية • وتتضـــح أهميتها من الاشارة ثلاث مرات الى « النعمة » فى المشهد نفسه ، وفى مواضع عديدة أخرى خلال المسرحية • فهرميون تضع النعمة فى مواجهة الدينونة ، وتتمنى لو أن شـــقيقتها الكبرى لعملها الخير قد سميت « نعمة » • وفى المشهد الأخير يقول ليونتيز ،

وهو ينظر الى التمثال المفترض انه لهرميون ، « لقد كانت نضرة كالطفولة والنعمة » • والتلميحات الدينية يعـــاد تأكيدها فى المشاهد التى تجرى فى صقلية عن طريق الاشارات المستمرة الى السقم •

انه خوف طالما أضر بالحكماء •

لو أن كبد زوجتى
قد أصابه الضر كحياتها •

فلتبرأ من هذا الظن المريض •

ثمة سقم يخل بمزاج بعضنا ، ولكنى
لا أعرف اسم هذه العلة ، وانها لتنتقل
منك ، يامن قد تكون سليما •

أواه ، عندئذ يتحول صفى دمى
الى هلام فاسد ، ويرسف فى النير اسمى
مع الذين يغدرون بالصفوة الأخيار •

ان هذه الفقرات جميعا تقرن المـــرض بالخطيئة • والفقرة الأخيرة ، بما فيها من رمز يتسم بالمغالطة التاريخية الى « يهوذا » ، مقصود منها صراحة توكيد التلميح الدينى • فشيكسبير يقارن براءة الطفولة (كما تتمثل فى ماميليوس أيضا) بأفعال الغــيرة الآثمة فى ذهن ليونتير •

وثمة مفارقة بين المشاهد التى جرت فى صـــقلية ، والتى تبلغ ذروتها فى تلك المشاهد التى تصور ندامة ليونتيز بعد أن حرم من زوجته ووريثه ، وبين المشاهد الحلوية فى بوهيميا • ان الجو كله يتغير ، والصور تتبدل ، حتى (اوتوليخس) الشرير يغدو محبوبا • وثمة مفارقة بين العالم المشمس ، بما فيه من جود وفطرة ، والعالم المقبض فى بلاط صـــقلية الذى تحكمه الريب المتوترة • وكما أبان (البروفيسور ويلسون نايت) فان المناقشة

حول تطعيم الزهور ، والتى يرد فيها ذكر الزهور الجميلة الخاصة ببرديتا ، هى زبدة المسرحية كلها · انها مناقشة حول « الطبيعة العظيمة الخلاقة » ، فالزهور المزروعة تقارن بزهور الريف البرية، تماما كما يقارن عالم برديتا وعالم البلاط · ولكن بوليكسنز ، بمجادلته فى مسألة التطعيم ، انما يبرر – فى ضربة ساخرة وبلا وعى – زواج ابنه من فتاة القرية ·

وتشير برديتا ، بتوزيعها للزهور ، الى قصة (بروزروبين) :

أى بروزربينا ، من أجل هذه الزهور التى (أخافتك)
دعينا ننزل عن عربة (ديز) (١)

ففى هذه السطور ، وفى الفقرة التى تليها ، نلمس أصداء لأفكار (أوفيدا) كما قرأها شيكسبير فى ترجمات (جولدنج) · والقصة بالطبع هى من أحسن الأساطير المعروفة عن فصول السنة، وقد كان (ليونارد دجز) ، صديق شيكسبير وجاره ، منهمكا فى ترجمة قصيدة (كلوديان) حول هذا الموضوع · وبروزربين هى الهة الربيع · وخلويات عيد العنصره ، التى تذكرها برديتا بعد ذلك ، ان هى الا تسليات شهر مايو التى كانت تقام احتفالا باحياء السنة· وفيدرا التى تمثلها هى الآن ، تقابل ملكة مايو عند الرومان · لذلك فان برديتا ترمز للربيع · وثمة مقارنة – طوال حديثها – بين الربيع والشتاء ، والحب والموت · وهذه الرمزية تتلاءم خاصة مع مسرحية « حكاية الشتاء » – حيث يعقب موت هرميون الصورى بعثها وعودتها الصوريان ، وحيث يعثر مرة أخرى على برديتا المفقودة وتعاد الى أبويها ، وحيث يكفر حب الطفلين عن الخلاف المأساوى الذى يفرق بين الوالدين ·

---

(١) الاسم الرومانى لبلاطون (أوبلوتو) – اله الجحيم فى الأساطير اليونانية· (المترجم)

وفى هذا المشهد ، كما عرض لأول مرة ، شاهد النظارة صبيا يقوم بدور أميرة مفقودة ، يخال الجميع أنها راعية ، ويلعب دور (فلورا) ويتحدث عن ربة الربيع · والنظارة الذين يحاولون أن يعوا كل هذا فى أذهانهم على الفور ، لا يحتمل أن يتراخوا فى اعجاب عاطفى بخلويات بسيطة (١) · وعندما يصل العاشقان الى صقلية ، توصف برديتا بعبارات تتسم بالمبالغة ، كواحدة ·

لو شرعت فى تكوين طائفة ، قد تخمد حمية
العلماء الآخرين جميعا ، وجعلت المريدين
ممن أمرتهم بأن يتبعوها دون سواهم ·

ويذهب ليونتيز الى ما هو أبعد من ذلك ، فيخاطبها كالهة ، تلقى من الترحيب « مايلقاه الربيع من الأرض » · ويكاد الأمر يبدو كما لو أن برديتا قد أصبحت الالهة التى تنتحل دورها ولكن وصف (فلوريزل) الشائق لها يواجهنا ـ فى الوقت نفسه ـ بصورة للتلقائية المثالية ، وللانسانية اذ تبلغ حد الكمال بتجردها :

ان كل ما يبدر منك ·
لهو خير ما فى الدنيا · فأنت حين تنطقين ، ياعذبة الحديث ·
أود لو تحدثت الى الأبد ، وانت حين تغردين ·
أتمنى لو كان شراؤك وبيعك تغريدا ، وتقديمك للاحسان تغريدا ·
وصلاتك تغريدا ، ولو انك صرفت أمورك ·
بالشدى والغناء · وحين ترقصين ، أود لو انك كنت موجة من أمواج البحر ، لاهم لها أو عمل سوى الرقص : لا تفتأين تتحركين راقصة ·

---

(١) ويذهب س·ل· بيثل الى تفسير شبيه بهذا · (المؤلف)

بلا أى عمل آخر • ان كل ما تفعلينه فريد ونادر •
وهو يتوج كل أفعالك الحاضرة •
حتى غدت كل أعمالك ملكات •

وباضفاء القداسة على رشاقتها وجمالها ، تحيل برديتا أدنى الأعمال الى صور من السحر فاتنة • ان حب فلوريزل هو الذى يحمله على رؤيتها هكذا ، وبالمثل فان حبها هو الذى يبرر نظرته لها ـ فالحب هو رباط الفضائل جميعا •

أما الفصل الرابع بأكمله فهو بمثابة اجابة من شيكسبير على فساد قلب الانسان ، وكذا اجابته على عالم المآسى • ولو أننا صغنا هذا الفصل نثرا لبدا موضوعا مبتذلا لفيلم من أفلام « هوليود » محور فكرته أنه لاخلاص لهذا العالم الناقص الا بالحب الجنسى • ولكن شيكسبير بالأحرى يقول (على حد تعبير شللى) ان الحب « يفتدى الافتقاد الالهى من الفساد » • ومما له دلالته أن«الافتداء»من الكلمات المتكررة فى الفصل الأخير من المسرحية • ولكن ما يقوله شيكسبير بالطبع لا يمكن فصله عن الشعر الذى عن طريقه يقدم ما يقوله •

ويعتبر البروفيسور (ويلسون نايت) أن عودة هيرميون أسطورة من أساطير الخلود ، ولكن شيكسبير ينبه عامدا الى الحقيقة الماثلة فى أن هيرميون قد غدت أكبر بستة عشر عاما • وليست الاشارات الى الخلود ايماء فى الواقع الى الحياة المستقبلة • بل انها تمثل بالأحرى ـ كما يوحى (بونجور) ـ البعث الرمزى الذى يصاحب توبة حقيقية وغفرانا حقيقيا من قلب محب • ولكن مثلما أثرى شيكسبير معالجته لبرديتا ، باستخدامه لأسطورة بروزربين فانه فى معالجته لهرميون ، يشير ربما الى قصة « السستيز » ، كما أن زواج الأبناء هو كذلك رمز لنوع من الخلود •

ولو أن مسرحية « العاصفة » لم تكتب لكان وجودها أمرا لازما • فهى الذروة الطبيعية لمسرحيات الفترة الأخيرة • ان كل الموضوعات التى لم يتح لها الا تعبير جزئى فى الرومانسيات الأخرى تكتمل تماما فى هذه المسرحية • وفى المسرحيات الأخرى تعتمد النهايات السعيدة على نخبة من المصادفات الغريبة ، ولكن المصادفة فى مسرحية « العاصفة » لا وجود لها فى الواقع • فمن حيث ما يوهب به (بروسبرو) من قوى سحرية تتحول المصادفة التى تسوق السفينة الى الجزيرة الى خطة مرسومة • ولم يكن السحر الأبيض ـ بالنسبة لجمهور العهد اليعقوبى ـ بأكثر غرابة من الفيزياء النووية بالنسبة لنا • وقد استوحيت الجزيرة المسحورة عن الحادثة القريبة لغرق (بيرموداس) ، كما أن المسرحية ـ من عدة أوجه ـ متأصلة فى موضوعيتها • ولكنها كانت الى جانب ذلك تعبيرا عن حالة شيكسبير النفسية فى أيامه الأخيرة • وبالرغم مما جاء فى المقال العنيد المؤثر الذى وضعه (ليتون ستراشى) ، لسنا فى حاجة الى الاعتقاد بأن شكسبير كان فى أيامه الاخيرة « يكاد تخلب لبه رؤى الجمال والبهاء ، ويكاد يقضى عليه الضجر » ، وأنه كان « يدفعه احساس عام بالغثيان الى الانفجار من حين لآخر عبر سكينته الظاهرية الى التلفظ بأحاديث عنيفة مريرة » • وبصيرورة (بروسبرو) ساحرا ، لم يعد الغفران والمصالحة ، اللذان يظهران فى المسرحيات الاخيرة جميعا ، مسألة صدفة بل أمرا مرتبا • وسواء فى « حكاية الشتاء » او « سمبلين » ، لايتركز الاهتمام على أحداث الغفران من جانب هرميون او ايموجين ، رغم أن الغفران هو الدافع الخفى المحرك فى كل من المسرحيتين •

وفى كلتا المسرحيتين أيضا نجد أن الغيرة الجنسية هى الخطيئة الأساسية التى تتطلب المغفرة • أما فى « العاصفة » فان شيكسبير يعالج السعى المجرد وراء المصالح الشخصية ـ وهو

ضرب من الشرور أكثر أولية وشمولا • ويتجسد ذلك فى (كاليبان) ورفاقه ، كما يتمثل أيضا فى الآثمين الثلاثة • وتكمن ذروة المسرحية فى نبذ (بروسبرو) للانتقام • ورغم أننا نعرف منذ البداية أن (بروسبرو) سوف يعفو عن اعدائه ، فاننا نشهد طوال الحركة التى تستمر ساعتين على خشبة المسرح انجازا للدراما الحقيقية للغفران • ذلك أن حدث الغفران ليس فحسب نهاية عملية استغرقت ستة عشر عاما ، انما هو بلورة وتأكيد للعملية ذاتها • فعندما يملك (بروسبرو) السيطرة على أعدائه ، تعين عليه ان يقهر الميل الطبيعى للانتقام •

ان بروسبرو يحاول فى بادىء الأمر ، من خلال حديث (آريل) المتنكر على هيئة نسنوس (١) ، يبث الشعور بالندم فى نفوس الأثمين الثلاثة :

أنتم ثلاثة آثمين ، شاء القدر ،
الذى يمسك بمقاليد هذا العالم السفلى ،
بكل مافيه ، أن يجعل البحر الذى لايشبع له نهم
يلفظكم على هذه الجزيرة
التى لم تطأها قدم بشر ، أنتم يامن دون الرجال
لاتستحقون الحياة ••
ولكن فلتذكروا (فتلك مهمتى ازاءكم) أن ثلاثتكم
أبناء ميلانو ، فد أقصيتم بروسبرو الطيب
ودفعتم به الى البحر (الذى انتقم من فعلتكم)
هو وطفلته البريئة ، تلك الفعلة النكراء ،
التى من أجلها أثارت القوى التى تمهل ولا تهمل
البحار والشطآن ، بل وكل المخلوقات
ضد سلامكم • فمن ابنك يا (ألونسو)

---

(١) النسنوس : طائر خرافى ضخم له رأس امرأة • (المترجم) •

حرموك . وانى لأعلن
أن الهلاك البطىء (وهو ألعن
من أى موت سريع) سيزحف خطوة خطوة عليكم
وعلى أساليبكم . وليس ثمة مايقيكم غضب هذه القوى –
فى هذه الجزيرة المنعزلة النائية – أن ينصب على رءوسكم ،
الا أسف القلب ، ومن ثم حياة نقية طاهرة .

ان هذا القول الجسيم ، فى سياقه بالمسرحية ، تتجاوب أصداؤه كالقضاء الحقيقى . اننا نحس أنه منطوق سماوى .

ولكن (ألونسو) وحده هو الذى تدركه التوبة . ويبلغ آريل بروسبرو أن سحره قد كان نافذ المفعول .
حتى انك لو تطلعت اليهم ، لرقت منك المشاعر ..
وانى لكنت أفعل ، ياسيدى ، لو أننى انسان .
فيجيبه بروسبرو :

ولسوف ترق مشاعرى ،
فاذا كنت – ولست الا هواء – تملك هذا الشعور وذاك
الاحساس ببلواهم ، أفلست قمينا
وأنا من جنسهم ، أستشعر بنفس الحدة محنتهم ،
وأملك من العاطفة مايملكون ، أن أكون أكثر تأثرا منك ؟
ورغم انى أصبت فى الصميم من أخطائهم ،
الا أننى ، بعقلى الأكثر نبلا ، سأتغلب على سورة غضبى ،
فالعمل الأندر يكمن فى الفضيلة لا فى الانتقام ،
وحيث قد تابوا فلن أمضى فيما كنت أرمى اليه
قيد أنملة .

ان آريل لا يستطيع مشاركة المعذبين فى آلامهم ، ولكنه يدرك أنه ربما أمكنه ذلك لو أنه كان بشرا ٠ انه ما قاله (برادلى) عما يملكه مكبث ـ خيال بلا ضمير ٠ ان بروسبرو يغفر لأعدائه امتثالا لآريل ٠ أى أن الخيال يلهم الغفران ٠ ويتفق شيكسبير مع شيللى (١) فى أن « الوسيلة الكبرى للخير الأخلاقى هى الخيال ، وأن الشعر يحقق ذلك باعتماده على هذه الوسيلة » ٠ ولعله كان يتفق مع (و ٠ هـ ٠ أودن) فى تعريفه للفن العظيم بأنه « يلقن الانسان أن يغفل الكراهية ويتعلم الحب » ٠

ولكن مما يجدر بالاهتمام أن الغفران يعتمد على الندم ، ففى نفس الفصل الذى يغفر فيه لأنطونيو ، يبين بروسبرو أنه يشمئز منه ٠

من أجلك ، أيها السيد الوغد ، يامن نداء الأخوة
اليك يلوث فمى ٠ انى لأغفر
فعلتك الكريهة ٠

انه يعنى فحسب انه لن ينتقم منه ٠ وقد يقال فى الواقع أن ثمة أساسا « من الكبرياء لدى بروسبرو ٠ فهو يغفر لأن ذلك هو « أندر » الاعمال ٠

وتدين هذه العاطفة لسنيكا أكثر مما تدين للمسيحية ، كما أنها متفقة مع مقالة (سنيكا) عن الغضب :

« ان الرجل الخير ينجز أعماله دون ان يعتريه الارتباك او الخوف ، ومثل هذا الضرب من الناس يحقق امورا جديرة بالأخيار حقا ، ويعزف عما يشين الانسان ٠ وانه لمن مناقب العقل الكبير أن يزدرى الأذى : فذلك نوع من الانتقام رخيص ، أخس ـ فى حسبانه ـ من أن يكون سبيلا للانتقام ٠ والرجل الباسل حقا ،

---

(١) هذه الملاحظة أبداها ج٠ دوفر ويلسون ٠ (المؤلف)

المدرك لقدر نفسه حقا ، لاينتقم للاساءة ، لأنه لايحسها . وأكرم به من شيء أن يزدرى المرء الأذى كله ، والتفاهات كلها ، معليا بمقام العقل عن ان تنال منه هذه الأمور . وليس عظيما ذلك العقل الذى تثيره الاهانات . »

ولقد كان من اللائق أن يبث شيكسبير فى بروسبرو حافزا فلسفيا قبلما يكون حافزا دينيا . ولكن الاشارة فى الافتتاحية الى فريضة الغفران المسيحية تضع المسرحية فى مرآها الصحيح . ان بروسبرو يبتدىء باستدرار تقليدى للاستحسان ، ولكنه ينتهى الى أن يلتمس منهم فى وقار أن يصلوا من أجله :

لسوف ، ينتهى بى الأمر الى القنوط
مالم تفرج كربى الصلاة .
فهى الثاقبة ، حتى أنها لتقتحم أبواب الرحمة ذاتها ،
وتفك عقال الأخطاء جميعا .
وحيث أنكم ستلقون الصـــفح عن خطاياكم ، فليكن
صفحكم سبيلا الى عتقى .

وبديهى أن يتذكر المرء هنا تعليق (ريلكه) على هـــذه الافتتاحية :

انه ليرعبني الآن ،
ذلك الرجل الذى أصبح دوقا مرة أخرى ـ كيف أنه
يحيط بالسلك رأسه ، ويشنق نفسه

بجانب الدمى الأخرى ، ثم يطلب رحمة المسرحية !يالها

من افتتاحية فذة ! أن يقلع المرء ، ويقف ثمة هكذا
أعزل الا من قوته الذاتية :«وهى الضعيفة الحائرة»(١)
« ترجمة لايشمان »

---

(١) لقد ذهب ريلكه ـ كما فعل الكثيرون ـ الى أن شيكسبير ، الذى كان على أهبة اعتزال المسرح ، كان مدركا للمطابقة بينه وبين بروسبرو الذى ينبذ فنه فى =
= الفصل الأخير • وحيث أن « العاصفة » اعداد درامى للكاتب المسرحى الشاعر ـ وهى رمز للخلق الفنى ـ فلا بد أن الفكرة قد جالت ببال شيكسبير ، أنه هو أيضا يكسر عصاه ويحرق كتابه • وربما كانت الأبيات الشهيرة فى نهاية (القناع) فكرة طارئة . فهى تضم شتيتا من الأفكار المتباينة ، بعضها داخل المسرحية ، وبعضها يربط المسرحية بأعمال شيكسبير المسرحية جميعا ، والبعض الآخر يكتنف المتفرجين أنفسهم • ان بروسبرو يقوم بدور العناية الالهية ، وهو بطل الأحداث التى شاءها بنفسه • وشيكسبير ، الكاتب المسرحى ، يخلق المسرحية التى يمثل فيها بنفسه • ولكن مسرحياته ، بمفهوم أكثر عمقا ، انما هى الوسيلة التى تصبح بواسطتها تجاربه الخاصة فى تمام وعيها • لقد خلق شيكسبير « هملت » ـ ولكن هملت خلق شيكسبير • والنظارة ليسوا مجرد متفرجين بل ممثلين على مسرح الدنيا • والدراما ذاتها انما هى صورة للحياة ـ ولكن الحياة ذاتها حلم فى خاطر الله :

ـ لقد بلغ مرحنا الآن غايته . وان ممثلينا هؤلاء ،
كما سبق أن أبلغتكم ، لم يكونوا سوى أشباح ،
وقد تلاشوا فى الهواء ، فى الهواء المخلخل •
انهم ، مثل أبنية الخيال التى لا أساس لها ،
ببروجها التى تتوجها السحب ، وصروحها الهائلة
ومعابدها المهيبة ، بل وكالكرة الأرضية بضخامتها ،
بلى ، ولسوف يغيض كل موروث عليها ،
وكما تبددت هذه المسرحية الواهية ،
لم يخلفوا وراءهم أى أثر • اننا من مادة
كالتى تصنع منها الأوهام ، وان حياتنا القصيرة
لتنتهى بغفوة •

(المؤلف)

ويشير آخر بيت فى المسرحية ـ « فليكن صفحكم سـبيلا الى عتقى » ـ الى أحد الموضوعات الرئيسية فى المسرحية ٠

فبروسبرو نفسه يرغب فى النزوح الى ميلانو ٠ أما رغبة آرييل ـ التى لاتفتأ تتردد ـ فى الحصول على الحرية فتضفى عليها السخرية بتمرد (كاليبان) :

بان ، بان ، كا كاليبان

ابحث عن سيد آخر ، ابحث عن رجل آخـر

الحرية ، وافرحتاه ، وافرحتاه ، الحـــرية ٠

ولكن الامل فى الحرية بلا مســئولية ليس ولا وهما ، وحين يجد (كاليبان) نفسه وقد ازداد عبودية مع (ترينكولو) و (ستيفانو) ، أكثر مما كان فى أى وقت مع بروسبرو ، يعقد العزم على أن « يكون حكيما منذ الآن ويسعى الى النعمة » ٠ وهو نفس القرار الذى صار اليه ميلتون ـ بعد ذلك بجيل ـ حينما أخذت تزايله الأوهام :

« فلتعلم أن التحرر معناه أن تكون تقيا وعفيفا وعـادلا ومعتدلا وزاهدا وذا نخوة وباسلا ، وبالتالى فانك بعكس هـذه الصفات تكون عبدا ٠٠ فيامن تريدون أن تظلوا أحرارا ٠٠ كفوا عن الحماقات ٠ واذا كنتم تعتقدون أن العبودية شر لايطاق فتعلموا الاذعان للعقل والسيطرة على أنفسكم ، وأخيرا فلتودعوا خلافاتكم، وأحقادكم وأوهامكم ونزواتكم » ٠

ولقد ذهب البعض الى أن وصف المدينة الفاضلة بصـورتها البدائية ـ كما اخذت عن (مونتين) ـ وايراد هذا الوصف على لسان (جونزالو) ، كان يقصد به وصفا للمجتمع المثالى ٠ ولكن من البديهى أن شيكسبير بتضمينه لشخصـــية (كاليبان) فى المسرحية يبين أن العودة الى البدائية ليست مثالية كما يتصـور

جونزالو • أما النمط المثالى فيقدمه لنا شيكسبير ممثلا فى (فلوريزل) وبيرديتا ، وكذا فرديناند وميراندا •

ورغم أن مارينا وبرديتا وميراندا لم يتطرق الى طبعهن الزيف أو الالتواء ، فانهن متمدينات تماما • ويتضح فى جلاء مفهوم شيكسبير عن الحرية الخلاقة من الحوار المتبادل بين فرديناند وميراندا• ان فرديناند يحمل على عاتقه كتل الأخشاب لبروسبرو، ويحس البهجة فى عمله لأنه يحب ميراندا • وهو حين يبوح لها بحبه يستخدم عبارات تقترن فيها الحرية بالأغلال :

كم من السيدات
اكتحلت بهن عيناى ورققنني ، وكثيرا
ما كبلت عذوبة أصواتهن
أذنى المصغيتين ••
ولحظة أن رأيتك
طار قلبى ليكون رهن أمرك ، وكمن هناك
ليجعل منى عبدا له ، ومن أجلك
صرت حامل أخشاب دءوب •

وتردد ميراندا الفكرة ذاتها :

أن أكون رفيقة لك ، قد تنكرنى ، ولكنى
سأكون أمة لك سواء أردت أو لم ترد •

فيجيبها فرديناند :

حبيبتى ، أعز المخلوقات ،

وتسأل ميراندا : « أزوجى اذن ؟ » ، فيجيب فيردناند :

أجل ، وبقلب مشوق
شوق الأسير الى الحرية •

ان كلا من الحبيبين يجد الحرية في عبوديته للآخـر لأنهما يدركان أن « خدمة الحب هي الحرية الكاملة » • ويذهب هنرى جيمس الى أن شيكسبير فى مسرحية « العاصفة » قد كتب للمرة الاولى والأخيرة ماتمنى أن يكتبه ، اذ قدم للجمهور ما أراده :

« ان هذه الآية الفنية تضع أمام ناظرى عملية الالتحـام الخطير التى تجرى للشاعر ، فى ساعة معينة ، بين الهامه المفعم ، وتجربته الصافية • أو ، كما قد يجمل بى أن أجعل الامر أكثر وضوحا ، ذلك الالتحام بين فضوله الانسانى وعاطفته الجمالية • وعندئذ ، لو تصادف ذلك ، فانه يخضع حياته كلها بالتغير ـ وهى أسيرة هذه الفضول ـ للدافع الذى يسـمح لعاطفته الجمالية ، ولمدى لحظة سامية ، ان تكون لها اليد العليا » •

ولقد كتبت هذه الكلمات فى أواخر حياة هنرى جيمس ، بعد تجربته المريرة مع المسرح ، وهو بلا ريب يبالغ فى احساس شيكسبير بالعبودية • ولكننا قد نتفق معه فى قوله بأن اسلوب شيكسبير فى « العاصفة » ـ والذى تفجؤنا مصادره « كمستودع ملكى ازاء مجاعة أو حصار » ـ « ينقل ما يحفل به عالمنا من فاقة وقتامة فى تعبيرات باهرة هى من سمات الأكثر ثراء والأنعـم حالا » •

ولقد استشـهدت بهذه الكلمات عن هنرى جيمس لأنها تكفل جانبا من الرد على رأى البروفسور تشارلتون بشأن المسرحيات الأخيرة • ان تشارلتون يقربان هذه المسرحيات « نفيسة من الناحية الشعرية » ، وبأنها تمنحنا لمحات ثمينة من « الفيض الشيكسبيرى الأصيل » ، ولكن « رؤيا شيكسبير لأعماق العذاب الانسانى » فى المـآسى الكبرى « يظـل مثل أعمق مدى لفراسـته فى المصير الانسانى » • والمسرحيات الأخيرة فى نظر تشارلتون هى « عزاء رجل مسن عن القسوة الحتمية فى نصيب الانسـان » وانهـا

تكشف عن تخاذل فى قواة التخيلية » ، وأن « طاقته الدرامية كانت آخذة فى الأفول » ·

وقد تتغاضى عن الافتراض بأن شيكسبير فى الخامسة والاربعين كان ينحدر نحو الشيخوخة ، رغم ان من اجتازوا منا تلك السن قد يشعرون بأن عقولهم لم يعتورها التأخر · على ان العيب الرئيسى فى منطق تشارلتون هو تصوره أنه فى امكان شيكسبير أن يكتب « شعرا عظيما كالعهد به » رغم ان طاقته على التخيل كانت قد وهنت وان حس الواقع لديه قد اعتراه الكلال · ويقينا انه من الواضح أن الشعر العظيم يمكن ان ينبثق فحسب من بصيرة ترتكز على الواقع ـ فالبصيرة التى لا تعكس الا اوهام شيخ عاطفى لا تثمر الا شعرا من الدرجة الثانية · ولو كانت المسرحيات من الناحية الشعرية ، ذات قيمة غالية ، فمن السخف الادعاء بأن خيال شيكسبير قد أصابه العطب · ولو كانت مجرد عزاء رجل مسن ، أى هروب من الواقع ، فمن السخف اعتبارها فوق القيمة الجمالية· وكلما أضفى المرء على المسرحيات الأخيرة من أهمية فلسفية أو دينية ، كلما ازداد احجامه عن اعتبارها فنا هروبيا ·

على أنه مما يحتمل النظر حقا أن الحياة مأساوية لامفر · ولكن المسرحيات الأخيرة ، رغم نهاياتها السعيدة ، لاتنكر الواقع المأساوى للحياة أو تتملص منه · ولابد من اعتبار كل واحدة من مسرحيات شيكسبير ابداعا منفردا · فكل منها محاولة لتحقيق شىء مختلف · ولا أعتقد ان ثمة فائدة يمكن جنيها من ترتيب المسرحيات حسب جدارتها · فليس ثمة أية بادرة للضمور الشعرى فى « العاصفة » ، رغم أنه فى مسرحية « النبيلان القريبان » قد توجد فى الواقع سمات من التدهور الشعرى والدرامى ، حتى فى أكثر المشاهد التى تتجلى شيكسبيرية (١) ·

---

(١) ولقد تجنبت مناقشة هنرى الثامن ، التى تخرج عن نطاق المجموعة الرئيسية للمسرحيات الأخيرة · (المؤلف)

راســــين

فيما بين ١٦٦٤ و ١٦٧٦ ، أى بين الخامسة والعشرين والسابعة والثلاثين من عمره ، وهى فترة تغطى اثنى عشر عاما ، كتب راسين عشر مسرحيات · وفى أثناء الاثنى عشر عاما التالية ، أى من سن السابعة والثلاثين الى سن التاسعة والاربعين ، لم يكتب شيئا للمسرح · ثم اذا به ، فى مرحلته الأخيرة ، يستدرج لكتابة المسرحيتين المستمدتين من الكتاب المقدس : «استير»و «عثليا» (١)· ان أى ناقد لأعمال راسين يجد نفسه فى مواجهة صمت دام اثنى عشر عاما ، بعد الاثنى عشر عاما التى قضاها فى نشاط مسرحى متواصل · ومهما يكن تفسيرنا لاعتزاله المسرح هذا الوقت الطويل، فاننا نستطيع أن نكون على يقين من أن ذلك كان راجعا الى أكثر من سبب ، وليس من العسير أن نحدس أن الاسباب كانت متداخلة · لقد أقلع ، فى المحل الأول ، عن فوضى حياته الجنسية ، مثلما يفعل كثير من الرجال على عتبة منتصف العمر ، واقترن بامرأة تقية يلوح أنها لم تكن راضية عن المسرح · وقد زادها نفورا أن احدى عشيقات راسين اللائى تخلى عنهن ، كانت تضطلع بالدور الرئيسى فى احدى مآسيه · ثم ان راسين ، فى المحل الثانى ، قد تصالح مع معلميه السابقين فى « بورروياال » ، الذين كانوا يعترضون على أغلب الأدب الدنيوى ، ويكنون للمسرحيات كراهية تعادل فى شدتها كراهية المتطهرين (البيوريتان) لها فى عصر شيكسبير · وقد أعلن (نيكول) ، الذى علم راسين اللاتينية ، فى كتيب أصدره أن المسرحيات والروايات أشياء بشعة حين ينظر اليها على أساس مبادىء المسيحية · ان الكاتب المسرحى ، فيما يقول نيكول :

«مسمم عام لا لأجساد المؤمنين ، وانما لأرواحهم · ويخلق

---

(١) هى عثليا بنت عمرى ملك اسرائيل التى ورد ذكرها فى سفر الملوك الثانى الاصحاح الثامن العدد ٢٦ وفى أخبار الأيام الثانى ٢٢ : ٢ ـ المراجع ·

به أن يعد نفسه مذنبا فى عدد لايحصى من جرائم القتل الروحى ٠ وكلما ازداد حرصه على أن يسدل قناعا من الوقار على العواطف الاجرامية التى يصفها ، تفاقمت خطورتها ، وازدادت قدرتها على مباغتة النفوس البريئة الطاهرة وافسادها ٠ وتزداد تلك الخطايا بشاعة ، اذا نظرنا الى الحقيقة الماثلة فى أن هذه الكتب لاتبيد ، وانما هى مستمرة فى نفث سمومها بين من يقرأونها ٠ »

كان راسين على دراية بآراء نيكول فى لا أخـــلاقية المسرح ودنسه ، وكان عدم رضائه عن مهنته ـ فيما يلوح ـ يزداد مع الوقت ٠ ففى مقدمته لمسرحية « فيدر » ، آخر مسرحياته الدنيوية، يعنى بان يبين مدى حرصه على تصوير الفضيلة فى أضواء ترفع من قدرها ، وعلى ان يوقع أقصى العقوبات على أهون الاخطاء ، وعلى ان ينظر الى مجرد فكرة الجريمة بنفس الاستبشاع الذى ينظر به الى الفعلة ذاتها ٠

« لم تصور العواطف الا بقصد بيان كل الفوضى التى تتسبب فيها ، وقد صورت الفضيلة فى كل موضع بألوان من شأنها أن تجعل الناس يتعرفون عليها ويمقتون بشاعتها ٠ وذلك بالتأكيد هو الهدف الذى ينبغى على كل من يعمل للجماهير أن يضعه نصب عينيه » ٠

ومن البديهى أن راسين كان يؤمن دائما بالرأى القائل أن للمأساة وظيفة أخلاقية ٠ ولكنه حرص فى هذه المقدمة ، بوجه خاص ، على ان يقرر أنه بالرغم من رغبة فيدر فى ارتكاب سفاح المحارم ، وعلى الرغم من أننا نتعاطف معها ، الا أن النغمة الأخلاقية للمسرحية كاملة لاعيب فيها ٠

غير أنه لم يكن فى مســـتطاع راســـين أن يتصالح مع « البور رويال » مادام يكتب للمسرح ٠ وقد كانت رغبته فى هذا التصالح سببا من الأسباب التى جعلته يعتزل المسرح ٠ وربما

كان هناك عامل آخر ، هو فشل مسرحية « فيدر » عند تقديمها لأول مرة ، وذلك بسبب المؤامرات التى حاكها له أعداؤه • فلقد نمى الى علمهم أنه يكتب مسرحية عن فيدر وهيبوليتوس ، فعهدوا الى شاعر من شعراء الدرجة الثانية بأن يكتب مسرحية عن هـذا الموضوع نفسه • ثم ملأوا مسرح منافسه بجمهـور متحمس ، وقاطعوا مسرحية راسين •

والسبب الأخير فى اعتزال راسين للمسرح هو أنه عين فى وظيفة مؤرخ ملكى ، وكان مفهوما ـ عند تعيينه لهذه الوظيفة ـ أنها تتضمن قطع صلاته بالمسرح • ويلوح لنا أنه كان ينظر الى الوظيفة على أنها أجلب للاحترام من كونه أعظم شـعراء ذلك القرن • بل لقد كان ـ حتى فى شبابه ـ يبدو وكأنه ينظر الى عبقريته على أنها وسيلة تتيح له الارتقاء فى سلك المجتمع • وقبل أن ندين راسين يجدر بنا أن نتذكر أن شيكسبير كانت تسـيطر عليه الأهواء فى لحظات نفوره من المسرح ، وأنه كان حريصا على أن يظفر بالحق فى ان يدعى « جنتلمانا » •

وهكذا تفاعلت هذه الدوافع المتنوعة ، وكان راسين ـ شأنه شأن جيسون فى مسرحية آنوى ـ يتوق الى أن يحيا حياة أوفر حظا من النظام ، وأن يتزوج ، وان يستقر • كان يريد أن يتصالح مع مستشاريه الدينيين ، وأن يفر من تلك الصراعات المريرة التى يزخر بها المسرح ، وقد هيأت له وظيفته الرسمية فرصة ملائمة لذلك •

بيد أنه رغم كل ذلك لم تخل أعوام الصمت الاثنا عشر من المشكلات بالنسبة للشاعر • فلقد كان ، من ناحية ، يحب لويس الرابع عشر ، ويعجب به ، بل يكاد يعبده • وكان ، من ناحية أخرى ، قد تصالح مع معلميه القدامى الذين كان الملك يضطهدهم • وهكذا كان راسين يجد نفسه ممزقا ـ على الدوام ـ ما بين حبه

للبور رويال ، ورغبته فى الارتقاء فى سلك البلاط • ومن المحقق أن (جيرودو) ، فى مقالته الذكية عن راسين ، يذهب الى أن المسرحيتين المستمد موضوعهما من الكتاب المقدس قد تفسرهما كاثوليكية الملك أكثر مما تفسرهما كاثوليكية المؤلف نفسه ، وأن « فترة التشتت والانغماس فى الملذات (التى مر بها راسين) لم تكن قط فترة من الزندقة • فهو لم يتصالح مع الله وانما مع عمته، وقد دفن نفسه ، لاعند أقدام قديس ، وانما عند أقدام الرجل الذى علمه أفعال اللغة اليونانية » •

هذه ملاحظات لماحة ، غير أنها ـ شأنها فى ذلك شأن أغلب الملاحظات اللماحة ـ غير صادقة تماما • فهى جزء من حجة (جيرودو) القائلة بأن وحى راسين كان أدبيا كلية • والحق أن اهتداءه ، أى تصالحه مع البور رويال ، كان صادقا ، وكان من معالم الطريق فى حياته • لقد كتب أعظم مافى اللغة الفرنسية من مآس ، ولكنه ظل غير راض الى حد عميق • والأمر ، كما قال جيرودو ، هو أن « أنقى فرنسية كتبت لم تعد هى اللغة الكاملة فى نظر راسين ، وانما هى لهجة اقليم قد هجره » • وأثناء السنوات الاثنتى عشرة التالية ترجم سبع عشرة ترنيمة من كتاب الصلوات ، مثلما نظم ميلتون ـ أثناء السنوات التى سبقت شروعه فى انشاء « الجنة الضائعة » ـ عددا من المزامير • ولم تكن ترانيم راسين ضعيفة كمزامير ميلتون ، ولكن ما كانت شكوك أحد لتتجه الى أنها من نظم شاعر عظيم •

وقد لاحظت (مدام دى سيفنيه) أن راسين كان يحب الله مثلما كان ، فى الماضى ، يحب عشيقاته • ولعلها كانت خليقة بأن تضيف أنه بينما أوحت اليه عشيقاته بمسرحيتى «أندروماك» و « فيدر » ، لاح فى مبدأ الامر أن الله كان اقل منهما توفيقا فيما ألهمه اياه • ومهما يكن من امر فقد وجد راسين فى عام ١٦٨٨ سبيلا للتوفيق بين الشعر والتقوى • ذلك أن (مدام دى مانتينون)

دعته الى كتابة مسرحية مستمدة من الكتاب المقدس لتؤديهـا تلميذات مدرسة للبنات كانت راعية لها • وقبل راسين الدعوة على مضض بعض الشيء ، ثم اذا بالمسرحية « استير » تلقى نجاحا عظيما • وسألته مدام مانتينون أن يكتب مسرحية دينية أخرى ، بيد أن الملك اشترط ألا يكون بها أزياء أو مناظر ، ومن ثم لم يكن العرض الأول لمسرحية « عثليا » يزيد كثيرا عن مجرد القاء لأبياتها فى غرفة عادية • ثم قدمت المسرحية بعد ذلك فى البلاط • كما قدمت ذات مرة أمام الملك المنفى جيمس الثانى الذى لابد أنه كان يتفرج على خلع عثليا فى مزيج من المشاعر المضطرمة • وهناك مايدعو الى الاعتقاد بأن راسين اختار موضوعه بينما تراوده ، بنوع ما ، « الثورة المجيدة » • وان لم يكن بطبيعة الحال ينظر الى الثورة على أنها مجيدة • وعلى الرغم من أن المسرحية ترينا ثورة ناجحة على ملكية حاكمة، الا أنه هو والنظارة ماكانوا ليطابقوا بين عثليا وجيمس الثانى ، وانما بينه وبين مغتصـب العـرش وليم الثالث • وكانوا خليقين بان يطابقوا بين «يوآش(١)»، والابن الطفل لجيمس الثانى ، الذى فر من انجلترا مع أمه • ولم تكن اعادة هذا الصبى الى العرش تتضمن مجرد خلع للغاصب ، بل كانت تتضمن أيضا اعادة العقيدة الحقة الى المكان الذى اغتصبته عبادة « بعل » ، أو البروتستانتية • وعلى الرغم من ذلك فان لويس لم يرض عن المسرحية • وليس فى هذا ما يثير الدهشة ، اذ يمكن أن يعد « جواد » ، الكاهن الاعظم ، جانسينيا ، و « متان » المرتد قد ظفر بأذن صاغية من ملكه ، متوسلا الى ذلك بحيل كانت تشبه ــ من بعض الوجوه ــ تلك التى كان يظن أن اليسوعيين توسلوا بها الى السيطرة على لويس الرابع عشر :

---

(١) ورد ذكره فى سفر الملوك الثانى ٢/١١ و ١/١٣ ــ المراجع •

لقـــد التصـــقت بالبلاط روحى بكل جماعهـــا ،
الى أن ظفـــرت تدريجيا بآذان الملوك الصـــاغية .
وسرعان ما غـــدوت لهم الوحى الهاتف • ودرســت
قلوبهـــم وتملقـــت نزواتهـــم • ومن أجلهـــم
نثرت الأزهـــار عـــلى شـــفا الهـــاوية •

ويذهب « فرانسوا مورياك » الى ان لويس قد كان خليقا بأن يصف « آرنو » ، مدير البور رويال ، بعبارة توجهها «عثليا» الى « جواد » فى الفصل الأخير من المسرحية : « أيها العدو الأبدى للسلطة المطلقة » • ومن المحقق أن الصورة التى رسمها راسين لفساد السلطة المطلقة بين حاشية الملكة ، مهما يكن ذلك لا شعوريا تعكس هجوما على مبدأ الحكم المطلق بأكمله ، وان السلطة المطلقة تفسد فسادا مطلقا • وعلى الرغم من أن راسين كان قادرا على أن يعلن نثرا أن لويس كان « أحكم الرجال جميعا وأكملهم » ، الا أنه أنطق الجوقة بهذا الوصف لبلاط عثليا :

فى بلاط لم تعرف العدالة اليه سبيلا •
وحيث لا شريعة الا شرائع الغصب والظلم •
وحيث يضيع الشرف فى غمرة الطاعة الوضيعة •
منذا يســـتطع الدفاع عن البراءة العاثرة الحظ ؟

ليس ثمة طاغية ذكى يمكن ان يستمع الى أمثال هذه المشاعر دون أن يرى أنها منطبقة عليه • وهذه الأبيات اما أن تكون قد حذفت من الطبعة الأولى للمسرحية ـ عن طريق المصادفة ، أو لأن راسين أدرك خطورتها ـ واما أن تكون قد اضيفت اليها فى طبعتها الثانية • غير أنه كان ثمة عدد آخر كبير من الأبيات التى تتحدث عن أخطار السلطة المطلقة مما ينطبق بقدر مماثل من الدقة على حكم لويس الرابع عشر • وان أحد أحاديث « جواد » ، فى المشهد

الذى يكشف فيه للفتى « الياسين » انه هو الملك الشرعى ، لحديث غاية فى تحريك المشاعر عن مفاسد الحكم المطلق وأخطاره :

أى بنى – فما زلت أجرؤ على ان ادعوك بهذا الاسم –
فلتعان هذه الرقة ، اصفح عن الدموع التى تنساب
من عينى اذ أفكر فيما يتهددك من اخطار ٠
لقد نشئت بعيدا عن العرش ، ومن ثم فأنت تجهل
الفتنة السامة التى ينطوى عليها ذلك الشرف ٠
انك لا تعرف بعد ذلك الثمل الذى تبعثه السلطة
المطلقة ، والصوت الساحر لأشر أنواع الملق ٠ وسرعان
ما يخبرونك بأن القوانين المقدسة ، وان تكن تحكم
الدهماء ٠
لابد وأن تعنو للملوك ، وان شكيمة الملك الوحيدة
هى ارادته الخاصة ، وأنه ينبغى عليه أن يضحى بكل
شىء فى سبيل عظمته ، وان الشعب محكوم عليه
بالدموع والكدح ، ولا بد أن يساس بصولجان
حديدى ، وانه مالم يستبد بهم فانهم ، عاجلا أو بعد
حين ، يستبدون – وهكذا ٠
فمن شرك الى شرك ، ومن وهدة الى وهدة ٠
يلطخون نقاء قلبك الجميل ٠
ويحملونك على كراهية الحق،ويصورون لك الفضيلة فى
صورة بشعة ٠ واأسفاه ٠٠ ان أحكم ملوكنا طرا قد
أضلوه السبيل ٠
فلتقسمن اذن على هذا الكتاب ، وأمام هؤلاء بوصفهم
شهودا ، على أن يكون الله أبدا ٠
هو أول همك ، وأن تكون مع الأشرار عنيدا ٠
وللأخيار ملاذا ، وأن تجعل الله دائما الفيصل بينك
وبين المعوزين الضعفاء ٠

ولتذكر ، أى بنى ، وأنت فى هذه الحلل أنك كنت
يوما ، مثلهم ، يتيما وفقيرا ٠

ومما له دلالته أنه بعد حوالى مائة عام من كتابة هذه الأبيات، وفى ليلة الثورة الفرنسية ، كان كل بيت منها تقريبا يقاطع بالتصفيق الحاد ٠ والأبلغ من ذلك أن « فوشيه » ـ رئيس البوليس السرى لنابليون ـ كان يرغم الممثلين على حذفها ٠ ان الشعراء ، كما أدرك افلاطون منذ عهد بعيد ، أناس خطـرون على الـــدولة الشمولية ٠ لذلك أنه حتى عندما يرغبون عن وعى ـ مثلما رغب راسين كما يبدو ـ فى ان يحظوا برضى طاغية عن طريق تملقه ، يجدون أنفسهم مدفوعين بقوى أقوى منهم الى قول الحقيقة ٠ ومن المحقق ان راسين ، حينما كتب « عثليا » ، بذل كل ما فى وسعه لارضاء (مدام دى مانتينون) والملك ٠ فلم تكن به رغبة فى اقحام الجانسينيين ، بل كان أشد عزوفا عن اقحام عواطف التمرد ٠ غير أن الشعراء العظام جميعا ، كل منهم جورج واشنطن رغما عنه ـ انهم لا يقدرون على الكذب ٠ ولقد كان مفهوم راسين للملك الصالح راسخا لا يتغير ، طوال حياته ٠ ففى مسرحية « برنيس » يضطلع (تيتوس) بمهمة تحقيق السعادة لألف شخص لم يكونو سعداء ، ثم يتساءل فيما بعد : « أى دموع قد كفكفتها ؟ وكم من الأعين الراضية رأيت فيها ثمار أفعـــالى الصالحة ؟ » وفى مسرحية « استير » تفرق الجوقة بين الملك الظافر ، الذى ينتصر بقوة بأسه ، والملك الحكيم الذى يمقت البغى ويحول بين الاغنياء وطحن الفقراء، ويحمى اليتامى والأرامل ، ويقدر دموع المستجير المقسط ٠ ولابد انه كان من العسير المطابقة بين لويس الرابع عشر ومثل هذا الملك، رغم أن سر الملكية الغامض ، ربما دفع الكثيرين الى أن يقوموا بهذه المطابقة ٠

وقد أبان راسين فيما بعد عن مزيد من الشجاعة المباشرة ، عندما كتب يدافع عن راهبات « البور رويال » ، وعندما كتب مذكرة

عن مظاهرة بؤس الدهماء من الناس ، ذلك البؤس الذى كان نتيجة مباشرة للسياسة العدوانية التى أنتهجها الملك فى الخارج • وان وصف « لابروبير » لعامة الشعب ، ذلك الوصف الشهير ليؤكد هذا البؤس ، كما يؤكد فداحة الحكم المطلق :

« يرى المرء بضع حيوانات متوحشة ، ما بين ذكور واناث ، متناثرة فى أنحاء الريف ، سوداء كالحة لفحتها الشمس ، مرتبطة بالأرض التى تحفرها وتقلبها فى عناد لا يقهر • ويصدر عنها ضرب من الأصوات ، وهى حين تنتصب تكشف عن وجوه بشرية — ومن المحقق أنها تنتمى الى فصيلة الانسان • وهم يخلدون فى الليل الى حظائرهم ، حيث يقتاتون بالخبز الأسود والماء والجذور • انهم يوفرون على من سواهم من البشر مشقة الحرث والبذر والحصاد ، ومن ثم فهم يستحقون الا يحرموا من الخبز الذى بذوره » •

ولقد أعطى راسين مذكرته لمدام دى مانتينون ، بعد أن نال منها وعدا بأن تبقيها سرا • على أنها أوقفت الملك على هذه المذكرة ، ان مصادفة أو عمدا ويذهب « مورياك » الى أنها أوقعت الشاعر فى هذا الشرك كى ترغمه على مفارقة الجانسينيين • ولقد غضب الملك وقال : « ألأنه يصنع أشعارا مثالية ، يظن أنه يعرف كل شىء ؟ ولأنه شاعر عظيم ، أيريد أن يغدو وزيرا ؟ »

وعلى الرغم من ذلك فمن المحتمل أن يكون بعض كاتبى السير قد بالغوا فى حديثهم عن مدى غضب الملك • وقد ذهب مسيو « بوميه » ، فى مقالة نشرت عام ١٩٤٣ ، الى أن راسين لم يلحق به خزى قط • ولم أرد الا أن أبين أننا نظلم راسين ظلما فادحا اذ نظرنا اليه على نه أمير شعراء الطاغية • فمسرحية « عثليا » ليست مأساة عظيمة وعملا فنيا عظيما فحسب ، وانما هى أيضا منشور

ثمين فى تاريخ الحرية الانسانية • وهى ــ كما قال فولتير ــ آية من آيات الروح الانسانية •

ومن ناحية أخرى فان المتدينين لم يكونوا دائما ذوى حصافة فى ثنائهم على المسرحية • فالأب « بريمون » ، على سبيل المثال ، يقول ان مسرحية « عثليا » أجدر بأن تدرس فى الهيكل من أن تدرس فى الفصل • وكلا المصيرين ، فيما يلوح لى ، غير جدير بما هو فى نهاية الأمر آية درامية عظيمة • وكما احتج النقاد المضلل بهم بأن مسرحية « الملك لير » لايمكن تمثيلها ، قال بعض النقاد الفرنسيين ان فى تمثيل « عثليا » من التجديف مثل مافى لمس تابوت العهد •

وثمة رسالة طويلة للدكتوراه عن استخدام راسين للكتاب المقدس فى مسرحيته • على أنه ليس من المحتمل ان تمدنا هـذه الزاوية بضوء كثير • ان انتفاع شيكسبير بمصادره سـبيل من السبل التى تمكننا من فهم عبقريته • غير ان قصة « عثليا » كما وردت فى الكتاب المقدس ، بالغة القصر • وقد منح راسين نفسه حرية التصرف فيها كثيرا ، الى الحد الذى نجد معه ان مثل هذا النوع من التناول لن يعلمنا الا الشىء الضئيل عن عبقريته • غير أن شيئا واحدا يبرز من دراسة الانجيل يفسر لنا ، الى حد ما ، السبب فى اختيار راسين لهذه القصة بالذات • لقد كان « يوآش » يقع مباشرة فى خط السلالة الممتدة من داود الى المسيح • وهذا هو السبب فى أن الابقاء عليه ، فى طفولته واثناء مجرى المسرحية على السواء ، ذو أهمية كونية • ويكاد المرء يقول ان افتداء البشر رهن سلامته • لهذا كانت نبوءة جواد عن المسيح ملائمة تماما ، ولهذا يقول « مونييه » ان الاحتفال بالقدر فى مسرحية « عثليا » مرتبط بالاحتفال بالعقيدة • « ان وحدة الحدث قد أرسيت قواعدها هنا عن طريق الأمر الالهى ، ووحدة المكان عن طريق المحراب ، ووحدة الزمن عن طريق التضحية » •

ومن أبرز عناصر مسرحية « عثليا » هو أنها نابعة من وعى الشاعر بما لحدث المسرحية من مغزى فى التاريخ الدينى · فهـو يسعى ، خلال الساعتين اللتين يستغرقهما عرض المسرحية ، وفى أحداث لاتتجاوز زمان العرض ، الى أن يرينا الماضى والمستقبل على السواء · ان موت « ايزابل » يوصف على لسان « جواد » فى الفصل الأول ، ويوصف مرتين على لسان عثليا نفسـها فى الفصل الثانى ، وثمة اشارة اليه ايضا فى الفصل الاخير · وقتل أطفال « اخزيا » ، وفرار « يوآش » ، يوصفان على لسان « جوزابث » فى الفصـل الأول ، وعلى لسان « عثليا » فى الفصل الثانى ، وعلى لسـان « جواد » فى الفصل الرابع ، وثمة اشارات مستمرة اليهما طوال المسرحية · والنزاع الطويل بين أسرة « عثليا » والكهنة يجعـل منها ضحية للظروف · فنحن نستشعر نحوها شيئا من الشفقة التى سيثيرها (توماس هاردى) من أجل « ايزابل » ، فى قصيدته التى تصف « سيدة صور الفخور التى صبغت وجهها » :

فى ضعف انتبهوا للكلمات ، « ألقوا بها ارضا » ،
ترتفع من الزمان على نحو غـريب ،
وللنقط الطيفيـة من دمـاء جسـدها
تلطخ أحـد الجـدر الرميمـة ،
ولنغمة الشفقة الرقيقة المنبعثة ،
« انما هى ابنة ملك » ،
اذ مروا بالبقعة التى ديست فيها ذات يوم
بأقدام الخيول ·

لقد حال ضمير راسين الفنى بينه وبين جعل « عثليا » مجرد شخصية بغيضة · كما أنه ، بالتأكيد ، قد حال بينه وبين جعل (جواد) شخصيه باعثة على التعاطف بشكل مطلق ـ فلقد اعتبرها

فولتير شخصية متعصبة مؤمنة بالخرافات · عثليا لاتمنح المسرحية اسمها فحسب ، وانما هى الشخصية المهيمنة عليها ، كما أنهـــا صورت على نحو لايخلو من المشاركة الوجدانية · فالمؤلف لايفتأ يذكرنا ، مرارا وتكرارا ، بالطريقة الوحشية التى قتلت بها أمها · انها تقول لجوزابث :

أجل ، ان غضبى العادل ــ وانى به لفخور ــ
قد ثأر لموت أبوى فى شخص أبنائى ·
لقد رأيت ابى واخى مذبوحين ،
وامى ملقاة من نافذة قصرها ،
وذات يوم (أى مشهد رهيب !)
رأيت ثمانين أميرا يغتالون ! لأى سبب كان ذلك ؟
لكى ينتقموا لبضعة أنبياء ،
عاقبت أمى عن عدل
نبوءات جنونهم المتطرفة ·

والأكثر غرابة من ذلك ، والذى رسمه راسين حتى يكون اكثر اثارة للشفقة على « عثليا » ، هو حلمها المشهور الذى تظهر لها فيه ايزابل ، وتحذرها من أن رب اليهود خليق بأن يسيطر عليها هى أيضا ، فى القريب العاجل ·

وعند التفوه بهـــذه الكلمـــات المخيفة ،
انحنى شبحها ، فيما يبدو ، على فراشى ،
غير أنى حينما بسطت يدى كى احتضنها ،
وجدت بدلا منها كومة من العظام رهيبة ،
ولحما مقطعا ، والمزق المغموســـة بالدماء
تساق فى الأوحال ،وأعضاء لاسبيل لوصفها
تتناحـــر حـــولها الكـــلاب الشرهـــة ·

ولست أريد أن أوحى ، بطبيعة الحال ، بأن راسين قد كان ـ مثلما أكد « بليك » بالنسبة لميلتون ـ من حزب الشيطان دون أن يدرى • فالأمر ببساطة ، هو أن راسين ـ شأنه فى ذلك شأن كل شاعر مجيد ـ كان يؤمن بمنح الشيطان حقه • وقد كان شيكسبير (كما أعلن كيتس) يجد من المتعة فى تصوير (ياجو) مايجده فى تصوير (ايموجين) • وكذلك كان راسين يجد من المتعة فى تصوير « عثليا » مايجده فى تصوير « جواد » • ومن المحقق أن عظمة المسرحية تعتمد من ناحية على التوتر القائم فى ذهن الشاعر بين نزاهته الفنية ومشاعره الدينية ، كما تعتمد ـ فى المسرحية نفسها ـ على التوتر بين الدراما من حيث هى عمل فنى ، والدراما من حيث هى عمل من أعمال العبادة • ان راسين الجاثى على ركبتيه ، وراسين الجالس فى غرفة مكتبه كانا شخصين مختلفين فى الفكر والمشاعر •

ان « عثليا » تتنبأ فى حديثها الأخير بأن الطفل البرىء « يوآش » سوف يقترف ماهو شر فى نظر الرب ، ويدنس هيكله، وبذلك ينتقم لآخاب وايزابل وعثليا • ورغم أن « يوآش » يصلى ضارعا ألا تتحقق اللعنة ، الا أننا نعلم من الكتاب المقدس أنه انقلب على الكهنة فيما بعد ، وبذلك تحيق به اللعنة • والحق أن « عثليا » انتصرت بعد موتها ، حتى على الرغم من أن سلالة داود ـ السلالة الممتدة من داود حتى المسيح ـ ظلت باقية • وان المعرفة بسقوط « يوآش » الذى أعقب ذلك ـ وهى المعرفة التى كان يمكن لراسين أن يفترض توافرها لدى جمهوره ـ لتجعل بعض مقطوعات المسرحية حادة بشكل غير محتمل فى ثوريتها الساخرة •

والمشهد الذى يجرى فى الفصل الثانى ، حيث تستجوب « عثليا » الصبى عن حياته فى المعبد ، يرينا الملكة العجوز المنهوكة وقد أفسدتها سلطتها وجرائمها على السواء ، وهى تلتقى بالبراءة

وجها لوجه . وفيما بعد تصف الجوقة الصبى عن طريق استخدام صور تؤكد فيه هذه الصفة :

وهكذا ففى واد مكنون
عند جدول بلورى ،
ينمو عود من السوسن رقيق
هو موضع حب الطبيعة وفخارها .
وفى عزلته عن الدنيا منذ الطفولة
حبته السماء بكل هباتها ،
فلم تشوه عدوى الشر براءته الطاهرة .

والتورية الساخرة التى ينطوى عليها هذا المشهد لا تعتمد فحسب على الحقيقة الماثلة فى اننا نعرف ان (يوآش) سوف يتطرق الفساد اليه ، وانما تعتمد أيضا على الرقة الغريبة التى تستشعرها « عثليا » نحو الصبى الذى طعنها - فى الحلم - طعنة نفذت الى القلب ، والذى قدر له أن يكون - فى نهاية المطاف - علة موتها . ذلك أن حبها ليوآش انما هو حب امرأة عجوز لبراءتها المفقودة ، وهو حب الأمومة الذى قمعته استجابة لنداء الانتقام . والضعف الذى يعمى (عثليا) ويدمرها انما هو الشفقة التى خالت أنها قمعتها فى نفسها . فهى قد دمرت بلبن الرحمة الانسانية ، وبالبقية الباقية من فضيلتها .

ان أكثر الأمور اثارة للمشاعر فى المأساة انما يحدث - طبقا لأرسطو - عندما يثمر مجرى الحدث ، المراد به نتيجة معينة ، عكس المراد . وهكذا نجد أن « عثليا » ، اذ تطلب من « جواد » أن يسلمها كنز « داود » والصبى « الياسين » ، واذ تهدد بتدمير المعبد لو رفضت مطالبها ، تقع هى نفسها بين يدى « جواد » . وان ماتخاله انتصارها النهائى على « يهو » ، (١) ينكشف عن انتصاره النهائى عليها . انها تطالب بالطفل وبكنز داود ،

---

(١) كلمة عبرانية معناها « الله » .   المترجم

وتكتشف أن الطفل هو الكنز ، وهو كذلك على وجه الدقة لأنه خليفتها • وتبينها للحقيقة انما هو مثل طيب لنقطة أخرى من النقاط التى أثارها ارسطو •

لقد انتصرت ، أى رب اليهود ••
أجل ، انه « يوآش » ، وانى لأسعى عبثا الى أن أخدع نفسى •••
انى لأرى طلعة وايماءة •
« أخزيا » • وكل شىء يعيد ذكرى الدماء التى أمقتها •••
أيها الله الذى لا يعرف الندم ،
لقد خلقت لكل شىء سبيله •

وعلى الرغم من أنى أكدت انصاف راسين فى تصويره لعثليا ، الا أنه من الخطأ تماما أن ندعى أنه ليس ثمة مجال للاختيار — من الناحية الخلقية — بين الحزبين والدينين • ذلك انه يوجد طوال المسرحية تقابل بين المجد الدنيوى فى البلاط وخدمة الحق فى المعبد ، بين « متان » المتقلب مع الأيام ، المنافق الخائن ، الذى لايؤمن بالدين الذى يجاهر باعتناقه — و « جواد » الصارم النبيل ، وكذلك بين المعايير الأخلاقية الهابطة التى يرتضيها عابدو « بعل » ، والصواب الذى يتطلبه عابدو « يهوه » • ومن الحق أن بعض النقاد قد أدانوا المغالطة التى تشوب موقف « جواد » فى الفصل الأخير من المسرحية ، وذلك حين يتظاهر أمام « أبنر » بأنه يزمع ن يسلم الى « عثليا » الكنز الذى طلبته • انه لا يكذب ، رغم أنه يخدع « أبنر » بهذه المراوغة التى أعد لها عدتها • ونحن نجد راسين، فى الملاحظات التى أضافها سريعا الى المسرحية ، يدافع عن مراوغة « جواد » على أساس من سوابق وردت فى الكتاب المقدس ، وفيما يؤثر عن اباء الكنيسة • غير أنه مادامت « عثليا »

قد أغويت الى المعبد حتى يمكن قتلها فيه ، فانه لا تبقى ثمة حاجة الى الشكوى من خدعة جواد ، وهى الضرورية لبلوغ هذا الهدف · ان فن الحرب يتمثل الى حد كبير فى حمل العدو على أن يصدق شيئا تريده أن يصدقه · أضف الى ذلك أن المراوغة لازمة من أجل الحفاظ على نزاهة « أبنر » ·

وسنلاحظ أنه على الرغم من مغزى الحبكة ، كوسيلة للابقاء على سلالة داود ، ورغم نبوءة « جواد » عن المسيح وأورشـــليم الجديدة ·

أى أورشليم جديدة تقوم الآن ·
من قلب الصحراء المتألقة ·
والأبدية ماثلة على جبينها ·
منتصرة على الموت والليل ؟

* * *

من أين جاء كل هؤلاء الاطفال
الذين لم تحملهم على صدرها؟
فلترفعى راســـك ولتنظرى
أولئك الامراء وقد أسرتهـــم
شهرتك ·
ان ملوك الأرض جائون جميعا
يقبلون التراب الآن بين يديك ·

وعلى الرغم من هذه القطعة الا أن الروح العامة التى تسرى فى المسرحية هى روح عبرية اكثر منها مسيحية · وقد كان راسين فى ذلك أحكم من بعض نقاده ، لأن اقحام الروح المسيحية على قصة « ايزابيل » و « عثليا » ، الأشد بدائية ، كان خليقا بأن يجانب التاريخ · ورغم أنه من المحتمل أن يكون راسين قد صار

بعد اهتدائه اكثر تدينا ـ عن وعى ـ من شيكسبير فى أى وقت من حياته ، ورغم أن مسرحيتيه الأخيرتين قد كتبتا عن موضوعات مستمدة من الكتاب المقدس ، الا ان مسرحيات شيكسبير ، فى مرحلته الأخيرة ، بتأكيدها للصفح والتصالح ، تلوح لى أكثر مسيحية فى روحها من أى من « استير » أو « عثليا » .

وانه لمن الأمور ذات الدلالة أنه بينما أخذ شيكسبير فى سنيه الأخيرة يعالج ، من جديد ، موضوعات كان قد تناولها من قبل ـ الغيرة والخيانة واجتماع شمل من فرق بينهم الدهر وغفران الخطايا ـ نرى راسين قد ابتعد عن الموضوعات التى كان معنيا بها فيما مضى . ويرجع ذلك ، جزئيا ، الى الحقيقة الماثلة فى أنه لما كانت المسرحيات تؤدى بواسطة تلميذات المدارس ، فقد طلب اليه ان يتجنب موضوع الحب . لقد مثلن « أندروماك » بكل ما فيها من غيرة قاتلة وغراميات تفضى الى الانتحار ، وخشيت (مدام دى مانتينون) أن تتشرب البنات مشاعر من النوع الخاطىء. ان أغلب بطلات راسين نماذج غير ملائمة للشابات اللائى أحسنت تربيتهن . فهرميون تدفع « أورست » (الذى يحبها) الى قتل « بيروس » (الذى تحبه ولكنه يؤثر اندروماك عليها) . وفى مبدأ الأمر تحمل (روكسان) « بايزيد » على الاختيار بين الاقتران بها والموت ، وحين يختار الموت ، عن حكمة ، تتيح له فرصة أخيرة ليرى خنق المرأة التى يحبها .

اتبعنى من فورك .
وشاهدها وهى تموت على ايدى البكم . وتحرر ،
حينذاك ، من حب قاض على مسعى المجد ،
امنحنى قسمك . وسيكفل الزمان ماعدا ذلك .

وفيدر ، حين يصدها ابن زوجها ، تدفع به الى تهمة محاولة الاعتداء عليها • و « أجربين » قاتله ايضا • والى جـــانب هذه المجموعة من ربات الانتقام تلوح فضليات البطلات باهتات اللون الى حد بالغ • فأريسى لاترغب فى الفرار مع رجل حياته معلقة بخطر الموت حتى تضمن شهادة الزواج فى جيبها • وجونى لاتعدو أن تكون شخصية مثيرة للأشجان • وأندروماك تستمد كل ماتتسم به من أهمية من الموقف المأساوى الذى وضعت فيه •

ورغم أن مسرحيتى راسين المستمد موضوعهما من الكتاب المقدس يصوران أعمال العناية الالهية ، فقد قيل انه وجد فى مسرحية « عثليا » قدرا أقسى من ذلك الذى وجده الأقدمون • ذلك أنه بدلا من القدر اليونانى الذى استخدمه فى مسرحيتى « أندروماك » و « فيدر » « آبرز يهوه » وقد رسم للانســان مصيرا دقيقا ، وبه من القسوة الكامنة أكثر مما فى زيوس • و«جوازبث»، تلك الشخصية الباعثة الى التعاطف والمفعمة بالحب الأموى ، تحيى فى بهجة قتل الملكة العجوز • وربما كان « مونييه » مبالغا حينما قال ان مافى مسرحية « عثليا » من شراسة أكثر مما فى مآسى العاطفة الجنسية :

« فيما بين القدر الذى يأمر بجريمة القتل والجريمة نفسها، لم يعد الجسد وعاشقه وسطاء ، ولم يعد طريق الجريمة يمر بمنطقة الرغبة والتسامى » •

ان الشراسة الخارقة للطبيعة التى تتسم بها المسرحية ، مهما تكن رغبتنا فى تعديل آراء (مونييه) ، انما تعتمد على حصر راسين للحدث ، عن عمد ، فى نطاق تلك المشاهد التى يلوح أن الله نفسه هو الذى أعدها • ان لحظات الحدث المختلفة ليست سوى اللحظات المختلفة لفكره (الله) • والفعل •
الالهى يحل محل الفعل الانسانى •

فلا الفاعل يعانى
ولا الصابر يقوم بفعل · انما يتسمر كلاهما
فى فعـــل أبـــدى ، فى صـــبر أبـــدى ·
يتعـــين على الجميع ان يذعنوا بالرغبـــة فيه
ويتعين على الجميع ان يعانوا حتى تتاح لهم الرغبة فيه،
لكى يبقى النســق ، لأن النسق هو الفعـــل
والمعاناة ، حتى تدور العجلة وتظـــل رغم ذلك
ساكنة الى الابد ·

(ت·س· اليوت)

ومن البديهى ان الفعل الالهى فى مسرحيات شيكسبير الأخيرة يحل ، بمعنى من المعانى ، محل الفعل الانسانى أو يتخلله ·ولكن بينما يحيق الدمار بأشرار مسرحيتى « استر » و « عثليا » ، يندم « اياتشيمو » والخاطئون الثلاثة فى مسرحيتى « سيمبلين » و « العاصفة » · وحتى « كاليبان » يقرر أن يستوصى بالحكمة من الآن فصاعدا ، وأن ينشد النعمة الالهية · ان روح مسرحيه « عثليا » أقرب الى روح مأساة « شمشون فى المعمعة » منها الى روح مسرحية « العاصفة » · ذلك أن مأساة ميلتون المســـتمد موضوعها من العهد القديم ، وان كانت تنتهى صراحة ب « هدوء البال وتبدد العاطفة جميعا » ، فانها تبلغ الذروة عندما يحيق الدمار بالفلسطينيين ـ الأبرياء منهم والمذنبين ـ على يد بطل الرب ، وتترنم الجوقة ، بموافقة ميلتون ، بترنيمة الانتصار · وهذا الموقف ـ شأنه فى ذلك شأن المشاعر التى تنتهى بهـــا مسرحية « عثليا » ـ يتمشى مع روح القصص التى أقيمت هذه المسرحيات عليها ، وان كان من الأمور ذات الدلالة ، بطبيعـــة الحال ، أن راسين وميلتون قد اختار كلاهما أمثال هذه الموضوعات من بين كل موضـــوعات العهد القديم التى كان يمكن لهما ان يختاراها ·

ان الخصائص التى وجدها النقاد المحـــدثون فى مسرحية « عثليا » ـ من وحشية وشراسة وجنون وغضب قاتل وتسام دينى ـ لاتوحى بذلك الهدوء الرخامى الذى يتســـم به الفن الكلاسيكى ٠ فالشكل الكلاسيكى يقوم بوظيفة السد الذى يتحكم فى ضغط وجدانى عظيم وينتفع به ٠ والعاطفة البدائية وألوان البغضاء العنيفة تقترن هنا برغبة حارة فى التقوى ، ويعبر عن هذا كله بذلك الوضوح وتلك البساطة الخداعيتين اللتين يتســم بهما الفن العظيم ٠

وهناك ، فيما أخال ، بعض التحامل من جانب القراء الناطقين بالانجليزية على المأساة الكلاسيكية الفرنسية ، كما نجد تماما أن كثيرا من الفرنسيين ينظرون الى شيكسبير ، فى اعماق قلوبهم ، على أنه « متبربر كثير الاخطاء » ٠ ان المآسى الكلاسيكية الانجليزية قد كتبها ، لسوء الحظ ، نفر من الدارسين من اجل الدارسين ٠ فمسرحيتا (دانيل) « كليوباترا » و « فيلوتاس » ، بكـــل ماتنطويان عليه من رقة وجاذبية ، تلوحان وكأنهما قد صممتا عن عمد على نحو يكفل لهما تفادى اثارة أى انفعال : انها مسرحيات مثالية لأناس سبق لهم أن أصيبوا بنوبة من نوبات تخثر فى الشريان التاجى ٠ بل ان مسرحية « كل شىء فى سبيل الحب » خليقة بان تلوح لنا قصة تلتزم حدود اللياقة اذا قورنت بمسرحية « أنطونى وكيليوباترا » ، وان سيدة العصر الفيكتورى التى صاحت عند مشاهدة مسرحية شيكسبير : « كم يختلف ذلك عن حياة ملكيتنا العزيزة ٠ ! » ـ ما كانت لتنزعج عند مشاهدة مسرحية درايدن ٠ ومسرحية « كاتو » لأديســـون نموذج مكرر للبلادة المحمودة ، وليس هناك فيما أظن من قرأ مسرحية « ميروب » لأرنولد أكثر من مرة ٠ ولكن مسرحيات راسين تمتلك تلك الحدة التى تطلبها (كيتس) ، محقا ، فى العمل الفنى ، وهذه الحدة تزداد ـ أكثر مما تتناقص ـ باستخدامه هذا الشكل الكلاسيكى

الصارم • فراسين ، على العكس من كورنى ، يطيع القواعد على نحو بالغ اليسر الى الحد الذى لايدرك معه جمهوره وجودها • ونحن فى مسرحية « عثليا » نعيش ــ كما ذكرت ــ فى الماضى ، بقدر ما نعيش فى المستقبل • ويجعلنا الكاتب على بينة من أننا نشهد قصة واحدة من قصص الحرب المستمرة بين عبادة الأصنام والتقوى •

ان الفصاحة والنظام اللذين وجدهما النقاد الأقدم عهدا فى عمل راسين تتوافران هنا بطبيعة الحال • غير أن النقاد والمحدثين قد مالوا الى ان يؤكدوا الفوضى والجنون اللذين فرض النظام عليهما فرضا ، والرعب الذى لايبتعد عن السطح كثيرا • وقد وصف مشهد من مشاهد مسرحيات راسين بأنه « شرح ينهى مؤقتا سلسلة من المفاوضات الدائرة بين وحوش كاسرة » • ان ابطال راسين « يواجه بعضهم بعضا على قدم المساواة المرعبة والعرى البدنى والمعنوى •• انها مساواة الغاب وصدقها » • ومسرحياته مرعبة فى أغلب الأحيان ، اذ يكمن تحت سطحها المتمدين بركان من العواطف •

فهذه الشخصيات التى ترتدى البروج (١) ، وتلوح غاية فى الرشاقة ، انما هى فى كثير من الأحيان مخلوقات يستبد بها الجنون ، فتحيك جرائم عنيفة • ان بعضها يخاطب بعضا بقوله « سيدى » و « سيدتى » ، ولكنهم كثيرا ما يذكروننا بالصور الحيوانية التى تزخر بها مسرحيتا « الملك لير » و « عطيل » •

اذا لم تسارع السموات بارسال ارواحها المرئية ،
لكى تروض هذه الاساءات المنكرة
فسيتعين ــ على الانسانية ، عنوة ، أن تفترس نفسها
مثلما تفعل هولات البحر العميق •

---

(١) البروج : لباس للرأس •

والحق أن العواطف المنحرفة التى تفعم نفوس شخصيات راسين أشد هولا من العنف المباشر الذى يتسم به الغاب ، والنظام الذى يفرضه — فى نهاية مسرحياته — على الفوضى هو أقرب الى أن يكون هدوءا ناجما عن نضوب القوى منه الى أن يكون اعادة واعية لنظام قلبته العواطف الانسانية رأسا على عقب ٠

ولقد ذكرت نظرية (جيرودو) القائلة بأن الهام راسين كان أدبيا كلية ، وانه يرجع الى عهد قراءته للآثار الكلاسيكية : فصلاته الحقيقية انما كانت مع بطلات المسرحيات اليونانية ، والخبرات المجسدة فى مآسيه اشتقت من العواطف الأدبية التى خبرها فى مراهقته بالاشتراك مع اساتذته فى المدرسة ٠ وهذا كله طيب جدا ، وتقويم مفيد للنظرية القائلة بأن مآسيه انما يفسرها حبه للمركيزة « دى بارك » ومدموازيل « شامبزليه » ، أو للنظرية الحديثة التى جاء بها (رينيه جاسينسكى) ، والتى تقول ان « أجربين » فى مسرحية « بريتانيكوس » انما هى رمز للبور رويال ، وهى الأم المفترسة التى يجد راسين نفسه عاجزا عن أن يتخلص من اسارها ٠ ولا حاجة بنا الى أن نتقبل النظرية القائلة بان مسرحياته أدبية بحتة ، من حيث منبع الهامها ، ولا النظرية القائلة بأنها تصوير رمزى لأحداث وقعت فى حياة كاتبها ٠ فهناك مئات من الكتاب درسوا المسرحية الاغريقية فى المدارس دون أن تستحوذ عليهم فيما بعد العواطف التى تكشف عنها ، وقد نذهب الى ان راسين وجد فى المسرحيات اليونانية شيئا ارتبط بما اكتسبه من خبرات فيما بعد ٠

ومما يؤسف له أنه بعد أن فجر النقاد الانجليز ما يسميه (شارل جاسبرسيسون) « آلام شيكسبير الأسطورية » ، يسعى النقاد الفرنسيون الآن الى تفسير مسرحيات راسين ، الأشد كلاسيكية ، على أنها انعكاس لخبراته الشخصية ، بأى معنى ضيق

للترجمة الذاتية . غير أنه من الامور التى يحتمل صدقها أنها ، بالمعنى العريض لهذه الكلمات ، تعكس خبراته الخاصة فى الحياة . فلقد آثر أن يكتب عن العاطفة والقوة الجنسيتين . ومما له دلالته أنه لم يستشعر قط أى اغراء يدعوه الى الكتابة عن « أوديب » أو « أنتيجون » ، وأنه على الرغم من شروعه فى عمل خطة لمسرحيته « أفيجينى فى تاوريس » ، فانه لم يتقدم فيها قط عن الفصل الأول . ان مسرحية « فيدر » تكشف عن الصراع الذى كان قائما فى ذهنه ، والذى أفضى به الى اعتزاله للمسرح . وتكشف مسرحيتاه الأخيرتان عما يسميه (موررن) بالشكل الدينى الارتدادى الذى انقلب اليه فى سنواته الاخيرة ، وكذا عن آرائه فى فساد البلاط.

ورغم أنه ليس ثمة من يدعى أن مسرحيتى « حكاية الشتاء » و « العاصفة » عملان فنيان أعظم من « الملك لير » أو « مكبث » ، الا أنه من الآراء الجديرة بالنظر مايقول بأنهما تكشفان عن نضج فى الحكمة وحس بالتصالح مع الحياة ــ مما لانجده فى مآسى شيكسبير العظيمة . انهما لايدحضان الحس المأساوى بالحيلة : وانما يجمعانه فى بؤرة هادئة . وفى الجهة المقابلة نجد أن راسين فى سرحياته الأخيرة ــ وربما كان ذلك راجعا جزئيا الى اختلاف مادته الموضوعية ــ يلوح أقرب الى التحول عن موضوعاته السابقة . والافكار التى كانت مستحوذة عليه . فهو لم يضمنها نظرته الدينية الجديدة التى لايلعب التسامح فيها الا دورا بالغ الضآلة . وانه لمن الأمور ذات الدلالة أن هذا الشاعر الذى اهتدى قد اصبح يشير ، فى عبارات تفتضح بالازدراء ، الى امرأة ظل يحبها عدة سنوات ، وهى الممثلة التى خلقت « فيدر » . وهناك ، على أية حال ، بعض القيم الايجابية المعبر عنها فى مسرحيتى « استر » و « عثليا » .

ان (مسيو ريمون بيكار) يطلق على مسرحية (استر) : « ترنيمة روحية فى حدث » ، وهى ــ اذا استثنينا مسرحية

(برنيس) ـ أقدر مسرحياته على اجتذاب القارىء لأول وهلة ٠ ومهما يكن من أمر فان أحاديث جوقتها ، التى تضطلع بالعبء الرئيسى للعاطفة الدينية ، لاتلوح لى اكثر من أوبرا بهيجة ، ذات أهمية شعرية ضئيلة :

أيها السلام العذب !
أيها النور الخالد !
الجمال المتألق ابدا !
سعيد هو القلب الذى تدخل عليه البهجة !
أيها السلام العذب !
ايها النور الخالد !
سعيد هو القلب الذى يعشقك دون توقف !

ولقد سبق أن أشرنا الى القيم الايجابية الموجودة فى مسرحية « عثليا » : حس التقوى الصارم ، وشجاعة (جودا) السامية ، ورقة (جوزابث) الودود ، ونزاهة (أبنر) المرتبكة ، وايمان الجوقة وبراءتها ، ان الفواصل الغنائية التى تنشدها الجوقة شعر ممتاز فى بابه ، وهى أبلغ رد على فساد بلاط (عثليا) وفساد عقيدة (متان) ٠ غير أن خير تعبير عن براءة الحياة فى المعبد ، تلك البراءة التى لم يدنسها شىء ، ربما كان متمثلا فى المشهد الذى يجرى بين (الياسين) و (عثليا) ٠ ونحن نجد شيكسبير ، عندما يرغب فى الرمز الى عصر البراءة ، يقدم عادة عاشقين شابين ـ برديتا وفلورزيل ، ميراندا وفرديناند ـ أو يقدم حياة رعوية كتلك التى يحياها اخوة(ايموجين) ٠ ومرة نراه فى بداية مسرحية « حكاية الشتاء » يتحدث ـ فى أبيات سقتها فى محاضرتى الأخيرة ـ عن صبا (بوليكسنز) و (ليونتيز) ، وكيف أنهما ينفيان فكرة الذنب المتوارث والخطيئة الأصلية ٠ غير أن شيكسبير ـ اما بسبب الأجواء الوثنية التى يصورها فى مسرحيتى « حكاية

الشتاء » و « سمبلين » أو لسبب آخر ـ يتجنب أى اشارة دينية صريحة • ويلوح كمن يعبر عن الطيبة الطبيعية فى الانسان حينما لايفسده المجتمع • وراسين ، من ناحية أخرى ، يؤكد الأساس الدينى لبراءة (الياسين) • وربما كانت الحياة التى عاشها (الياسين) فى المعبد تحية غير مباشرة للجو الذى عاش راسين فى ظله اثناء سنى الدراسة فى (البوروريال) •

ان عثليا تسأل الياسين (يوآش) عمن كان يعنى به فى طفولته ، فيجيب :

وهل ترك الرب قط
أبناءه فى حاجة وعوز ؟ انه يرزق أصغر الطيور •
وان جوده ليمتد فيشمل الطبيعة بأكملها
انى أصلى له كل يوم ، وانه ـ بعطفه الأبوى
يطعمنى بالعطايا الموضوعة على مذبحة

ولا يلبث خوف عثليا من يوآش وعداوتها له أن يتحولا تدريجيا الى حب ، فتسأله كيف يقضى وقته :

انى أعبد الرب واستمع الى شريعته •
لقد تعلمت كيف أقرأ كتابه المقدس ،
وانى أتعلم الآن كيف انسخه •

والشريعة تقرر :

ان الله يقتضينا أن نحبه
وأنه ينتقم ، ان آجلا أو عاجلا ، من اولئك
الذين لايأبهون لاسمه ، وانه يدافع
عن اليتيم الهياب ، وانه يقاوم المتكبرين
وينزل بالقتلة العقاب •

وتسأله عثليا عن مجالات لهوه ، فيجيب يوآش :

انى أقـــدم ، أحيانا ، الى الكاهن الأعظم فى المذبح
الملح والبخور • وأسمع اناشيد
تتغنى بالعظمة اللانهائية للرب القدير
وأشـــاهد نظام طقوســـه المهيب •

وتدعوه عثليا الى أن يعيش فى القصر ، قائلة له أن هناك الهين ، فيرد عليها بان الهه هو الاله الحقيقى الأوحد •

سعادة الاشرار الى زوال
ولو كانت فى ضخامة السيل الهادر •

وسنلاحظ أن ثمة مايبرر شكوى (عثليا) من أنهم قد علموا الصبى ونشأوه على كراهيتها وبغض كل ما يتصل بها • فصبى راسين البرىء قد تعلم كيف يميز بين الخير والشر ، وان يكن المرء ملزما بأن يعتقد أن راســـين ماكان ليستطيع أن يتلهى ببراءة الحب •

وعلى الرغم من عظمة « عثليا » كمسرحية ، الا انها لاتمثل الذروة الطبيعية لعمل راسين ، وانما هى أقرب الى أن تكون انجازا كبيرا فى حقل درامى جديد عليه تماما • ذلك أن الصراع الطويل الذى كان قائما فى ذهنه بين ماهو دنيوى وما هو دينى ، والذى بدأ منذ سنى دراسته ، ماكان ليمكن أن يحل عن طريق الحلول الوسط • فعندما كان فى (البور رويال) قرأ ، على سبيل التحدى، القصص اليونانية الرومانسية التى كان معلموه يعدونها ضارة • وبعد محاولاته المبدئية المخففة فى ميدان الشعر ، داعبته فكـرة أن يصبح قسا • ثم قطع علاقته بجماعة البورورويال ، وأخذ يكتب مسرحيات صدمتها اكثر مما صدمتها فوضى حياته الجنســية • وعندما انصرف عن المسرح ، وتصـــالح مع البورورويال كان فى

وسعه أن يقف شعره على الهه الغيور ، ولكنه لم يتمكن من ان يضفى على انفعالات حياته الماضية مغزى دينيا ـ وقصارى ماوسعه ان يفعله أن يدحضها جميعا ٠

أما انه كان من المتعذر التوفيق بين شطرى حياة راسين ، فذلك ماتبينه محاكمة القاتل بالسم ، لافوازين ، التى حدثت عقب تعيين الشاعر مؤرخا ملكيا ٠ فقبل ذلك بعدة سنوات كان قد أحب (الماركيزة دى بارك) حبا عنيفا ، وماتت ـ ربما نتيجة اجهاض ـ وراسين الى جوار فراشها ٠ حتى اذا بدأ صفحة جديدة من حياته ، ونبذ المسرح وممثلاته على السواء ونجح فى البلاط ، اتهم بتسميم الموكيزة دى بارك بدافع الغيرة ٠ ولم يثمر الاتهام شيئا ، بل ولم يحقق مع راسين ٠ ولكن ذلك كان تذكرة مكدرة بخطايا شبابه ، ولا بد أنها جعلته أكثر تصميما من أى وقت مضى على أن يغلق الباب على حياته الماضية ٠


إبسن

تضم الفترة الأخيرة من انتاج ابسن أربع مسرحيات تبدأ ب « البناء العظيم » فى عام ١٨٩٢ وتنتهى ب « عندما نبعث نحن الموتى » (١٨٩٩) ، اى قبل انهيار قواه بعام واحد · وفيما بين هاتين المسرحيتين ظهـــرت له مسرحيتان أخريان هما « ايولف الصغير » و « جون جابربيل بوركمان » · وهذه المسرحيات الأربع مترابطة جميعا من حيث الموضوع · وقد كان يراد أساسا بالاخيرة منها – وعنوانها الفرعى « خاتمة درامية » – ان تكون خـــاتمة للسلسلة التى بدأت بمسرحية « البناء العظيم » ، كما أريد فى المحل الثانى أن تكون خاتمة لكل أعمال ابسن السابقة · ان البطل فى كل من هذه المسرحيات الأربع عبقرى بناء ، أو كاتب ممول او مثال – وكل مسرحية منها تعالج ، الى حد ما ، المطالب المتصارعة للمهنة والحياة الشخصية · فنجاح (سولنسن) ، البناء العظيم ، فى عمله كان على حساب سعادة زوجته · والعمل فى تأليف كتاب « المسئولية الانسانية » ، الذى خصص (أولمرز) حياته له ، صار عذرا يتعلل به أولمرز عن عدم شعوره بالمسئولية فى علاقاته الشخصية · وجون جابربيل بوركمان يتزوج امرأة لايحبها ويقطع صلته بالمرأة التى يحبها ، وذلك من أجل عمله · والمثال (روبك) فى مسرحية « عندما نبعث نحن الموتى » يضحى بالحياة فى سبيل الفن ، وبذلك يدمر فنه ويقوض حياة المرأة التى تحبه ·

ولقد عنى كثير من الكتاب المحدثين بهذا الصراع بين الحياة والفن ، ولعل أقوى من عبر عن هذا الصراع هو « يتيس » فى هذه الابيات :

عقـــل المـــرء مرغـــم على اختيـــار
جمـــال الحيـــاة أو كمـــال العمل ،
فان هو للمجد اتجه، تحتم عليه أن يرفض
صرحا سماويا، ويتخبط فى حالك الظلمات

غير أن هذا الصراع نفسه موجود ضمنا فى أعمال كثير من الكتاب الآخرين : فى صيحة (كينس) على سبيل المثال ، بأن الشاعر هو أكثر المخلوقات لا شاعرية فى الوجود ، أو فى الحكاية التى أوحت الى (هنرى جيمس) ببذرة روايته « السفراء » · وهى حكاية استطاع أن يستخدمها ذلك الاستخدام الفائق لأنه كان على وعى بالطريقة التى اضطر بها ، هو نفسه ، الى التضحية بالحياة فى سبيل الفن · ومؤدى الحكاية انه عندما التقى و·د· هاولز بجوناثان ستيرجز فى باريس وضع يده على كتفه قائلا :

« أواه ، انك شاب ، انك شاب ـ فاسعد بذلك وابتهج له وعش · عش حتى الثمالة ، فمن الخطأ الا تعيش حتى الثمالة ـ ليس يهم كثيرا ما تفعله ـ ولكن عش · ان هذا المكان يجعل هذه الفكرة تطغى على · انى اتبينها الآن · ولكنى لم افعل ، والآن صرت عجوزا · لقد فات الأوان · فاتتنى الفرصة ـ ضاعت منى · أما أنت فلديك الوقت ، والعمر أمامك · فلتعش ! »

هذه الكلمات اذن ، أو ما يشابهها ، ربما كانت احدى بذور مسرحيات ابسن الاخيرة ، بيد أنه كان قد عبر فى احدى قصائده الباكرة ، قبل أن يكتب « البناء العظيم » بأكثر من ثلاثين عاما ، عن الصراع بين رغبة المرء فى أن يغدو شاعرا عظيما ورغبته فى أن يحيا · وتصف هذه القصيدة تشييد قلعة بين السحاب ، لها جناحان ، يظل أكبرهما شاعرا لايموت ، والأصغر بمثابة خميلة لغادة صغيرة · وبمرور الوقت يتطرق الى الخطة خطأ ما · فالجناح الكبير أصغر من أن يسعف الشاعر، والدمار يحيق بالجناح الصغير· وتعبر القصيدة (فيما أفترض) عن ادراك ابسن ، منذ وقت مبكر ، أن مهنته الشعرية قد تنأى بالعلاقات والمسرات الانسانية العادية عن حياته · ان بعض الرمزية الموجودة فى مسرحية « البناء العظيم » لتلوح وكأنها تعيد الى الذاكرة تلك القصيدة ·

ان أبطال ابسن الأربعة فى مسرحياته الأخيرة يضــطرون جميعا الى تبين جرمهم • لقد أخفق (سولنس) ، كما يرى بعض النقاد ، فى أن يستغل طاقاته ، وهو ـ على أقل تقدير ـ قاس مستهتر فى الطريقة التى يســتغل بها الآخرين : كاياوبروفيك وراجنار • وأولمرز لايقتصر على تبديد وقته فى كتابة رسالة عن « المسئولية الانسانية » ، من الواضح أنها لن تكون صــالحة للقراءة، وانما يقترن بزوجته من أجل مالها ويعامل أيولف الصغير، الطفل الكسيح ، على أنه أداة تخدم اثرته • وبوركمان لايستشــعر ندما على الخراب الذى ألحقه بالآلاف من الأبرياء بتأملاته الاجرامية ، ولا يتبين الخطيئة التى اقترفها بطرد ايللارنتهايم ، الا عند نهاية المسرحية • ويدرك روبك ، بعد فوات الاوان ، أنه قد ضــحى بايرين ، وبحبه لها ، فى ســبيل مطامحه كمثال • ان خطيئة هؤلاء الرجال الأربعة هى الأثرة ، وهى ـ على وجه الخصوص ـ أثرة الرجل الفنان •

وثمة قصيدة أخرى لابسن يلوح أن فيها مايربطها بمسرحية « البناء العظيم » •

اذ كانا يســترخيان فى بيتهما المريح ، نعما كلاهما
بأيــام الخــريف وأيــام ديســمبر القــاتمة •
ثــم شــب حــريق وتقــوض البيت كلــه ،
وصار عليهما ان يتلمسا الطريق بين الرماد والجمرات•
فقــد توجــد وســطها ، فى مكــان مــا ،
جــوهرة لاتــأتى عليهــا النــيران ،
ولو أنهمــا مضــيا يبحثــان فى أناة وجلــد
فقــد يعثــران عليهــا حيث هى مدفــونة •
ولكن رغم أن هذين الشريرين قد يعثران من جــديد
على تلك الجوهرة الثمينة التى لاتأتى عليهــا النيران ،

فلن تستـــــعيد هى قـــط ايمانهـــا الذى احترق ،

ولن يسترد هو بهجته التى استحالت فحما وتبددت ٠

وفى مسرحية « البنــاء العظيم » نســمع عن حريق غامض استطاع سولنس عن طريقه ان يصنع ثروته ، ولكنه أحدث غربة بينه وبين زوجته ٠ وتتحدث زوجته عن الجواهر الضائعة ٠ غير ان التجربة المباشرة التى أوحت الى ابسن بهذه المسرحية هى التقاؤه ، فى « التيرول » بحسناء من فيينا تدعى « اميلى بارداش » ٠ وبعد مضى بعض الوقت قال ابسن ، أثناء وضعه لخطة المسرحية : «أتعلم ان مسرحيتى القادمة قد بدأت فعلا تتخايل لعينى ؟ بديهى ان ما أتبينه منها ليس الا الخطوط الخارجية الغامضة ، ولكنها خطوط لشىء احكمت قبضتى عليه ٠ هى تجربة : هيكل امرأة ، مشوقة جدا ، مشوقة جدا فى الواقع ٠ ومرة اخرى بها آثار من التوابل الشيطانية » ٠

ثم مضى يصف « اميلى بارداش » ، وهى امرأة مرموقة فى ذلك الحين ، وكانت قد أخبرت ابسن بأنها غير راغبة فى الزواج ، وانهـــا تؤثر اغراء الأزواج على ترك زوجاتهم ٠ وأعلن ابســـن : « انها لم تتمكن من الامساك بى ، وانما انا الذى أمسك بها ـ من أجل مسرحيتى ، وأخال انها تعزت عنى بشخص آخر » ٠

بيد ان ابسن ، الذى كان قد تجاوز الستين فى ذلك الوقت، لم يكن محايدا على هذا النحو الذى تظاهر به ٠ فاميلى بارداش لم تكن الطائر الجارح الذى وصفه فيما بعد ٠ لقد اعترف بأنها كانت تتســم بدفء العاطفة والادراك الانثوى ٠ وكتب لهـــا على احدى الصور الفوتوغرافية : « الى شمس الربيع التى تشرق على حياة خريفية » ٠ وقال لهـــا فى احدى رســائله : « انى لا استطيع أن أكبت ذكرياتى عن الصيف ، ولا أنا بالذى يريد ذلك ٠ انى أعيش

تجاربى مرة بعد أخرى ··· وأجد ، فى عين الوقت ، أنه من المتعذر على أن احيلها « شعرا كلها » ·

واذ انتهى ابسن من كتابة مسرحية « البناء العظيم » ، وأمدته اميلى بارداش بالوحى الذى كان فى حاجة اليه ، قطع اتصاله بها على نحو لا يعرف الرحمة ولا الضمير · وعندما نشرت المسرحية ثارت ثائرته حينما بعثت اليه بصورة فوتوغرافية وقعتها باسم « اميرة أورانجيا » ـ وهو الاسم الذى كان سولنس يطلقه على هيلدا · ان استخدام ابسن لاميلى ، من أجل أهدافه الفنية ، انما هو ايماء طفيف الى ان معـــاملة روبك لأيرين ومعـــاملة بور كمان لايللا ومعـاملة ســولنن لكايا وهيلدا وآلين ، قائمة على معرفة ابسن باثرته الشخصية وقسوته فى كل ما يتصل بفنه ·

على أنه من الخطأ ان نبالغ فى تحديد مدى تعبير ابسن عن صراعاته الشــخصية الخـاصة فى مسرحيــاته · اذ على الرغم من اعترافه بأن كتابة الشعر معناها ان يســلط المرء على نفســه يوم الحساب ، وعلى الرغم من أنه كان كثيرا ما يدخل على عمله الافكار المهيمنة عليه الا انه كان يضفى عليها دائما صبغة الشمول · ومن المحتمل ان تكون بعض التفسيرات لمسرحيته « البنـــاء العظيم » مسرفة فى تأكيدها للعنــاصر الشــخصية الموجودة فى المسرحية ، واهمالها لعناصر الشــمول فيها ، صحيح ان ابسن نفســه كان يستشعر خوفا زائدا من أن يعزله عن عرشه الجيل الناشىء من المسرحيين ، ولكن مخاوفه من الجيل الناشىء فى مسرحية « البناء العظيم » لها متضمنات أوسع نطاقا من مخاوفه الشخصية · ها هو سولنس يعترف لدكتور هردل :

سولنس : سيتحول الحظ ان آجلا أو عاجلا ·

هــردل : هراء ! وماذا عسى ان يحول الحظ ؟

سولنس : الجيل الجديد

هــردل : يا للسخرية ! الجيل الجديد ! انك لم توضع على الرف بعد ، وهذا ما أرجوه • بل ان مركزك الآن ربما كان أرسخ منه فى أى وقت مضى •

سولنس : سوف تدور عجلة الحظ ، انى أعلم ذلك ، انى أحس بذلك اليوم يقترب • سوف يخطر للبعض أن يقول : اعطنى فرصة ! وبعد ذلك يتقاطر الباقون ، وسيهزون قبضتهم فى وجهى صائحين : أفسح لنا مكانا ، أفسح مكانا ! نعم ! كما أقول لك يادكتور : سرعان مايأتى الجيل الجديد قارعا بابى •

هــردل : وماذا لو فعلوا ؟

سولنس : ماذا لو فعلوا ؟ تلك اذن هى نهاية هالفارد سولنس •

وفي هذه اللحظة يسمع طرق على الباب يعلن وصول «هيلدا وانجل » التى ترمز الى الجيل الجديد • ويرحب سولنس بهيلدا على أنها نصيرته ، رغم أنها تنقلب فيما بعد الى شخص يلحق به الدمار • ويضفى ذلك صبغة درامية على ماقد يكون تناقضا وجدانيا شاملا فى موقف الجيل الأكبر سنا ازاء الجيل الذى يصغره ، وفى موقف الآباء من الابناء • فالآباء يرمقون أبناءهم بمزيد من الحب والخوف بوصفهم حماتهم فى شيخوختهم واسقاطا لرغبات الآباء الخاصة ، ولكن بوصفهم ايضا منافسين ومغتصبى سلطانهم • وانا لنجد فى بعض المسرحيات • ان هذه المواقف المتصارعة تكتسى صبغة درامية عن طريق افراد كل طفل بموقف • ففى مسرحية « الملك لير » ، على سبيل المثال ، نجد ان ادجار ــ الطفل الطيب الذى يعنى بابيه عناية تتسم بالحب ــ يقف على الطرف المقابل لادموند القاسى الذى يحل محله • وكذا نجد كورديليا المحبة على نقيض شقيقتيها القاسيتين • وهيلدا فى مسرحية « البناء العظيم»

هى ـ من ناحية ـ طير جارح ، ومن ناحية أخرى حليفة وملهمة لسولنس الذى يشعر بأنها تمنحه فرصة جديدة للحياة ٠

وقبل مرور عشر سنوات على هذا الموقف ، عندما كانت هيلدا طفلة ماتزال ، شاد سولنس برج كنيسة فى ليسانجر ، واعتلى البرج ومعه اكليل الغار المألوف ٠ وقد أخبر هيلدا فيما بعد (على حسب روايتها) بأنها لاحت له أميرة صغيرة وأنه قطع على نفسه عهدا بان يعود ، بعد عشر سنوات ، ليشترى لها مملكة٠ وحين لم يعد الى ليسانجر ، جاءت تطالبه بتلك المملكة التى وعدها بها ٠

وفيما بعد تخبرنا المسرحية بالمزيد عما حدث فى ليسانجر ٠ فعندما طوق سولنس الرياحة (١) باكليل الغار قال لله انه لن يبنى كنائس بعد الآن ـ « حسبى أن أبنى بيوتا لبنى الانسان »٠ ولكنه انتهى الى ان « بناء البَيوت لبنى الانسان لايستحق أن يتحدث المرء عنه ٠٠ فبنو الانسان لاينتفعون بها فى شىء ٠ انهم لايجعلونها مثابات للسعادة » ٠ وعلى ذلك يشيد بيتا ذا برج ، ويعد هيلدا بأن يبنى لها قلعة فى الهواء (لها اساس من تحتها)٠

وقد اختلفت الآراء فى معنى ذلك ٠ فهناك من ناحية بعض نقاد يفترضون أن ابسن كان ينظر الى نفسه على أنه سيد البنائين ، وأن الكنائس ذات الابراج ترمز الى مسرحياته الشعرية الباكرة ، وبيوت البشر العاديين ترمز الى مسرحياته النثرية التى تعالج المشاكل الاجتماعية ، وأن البيوت ذات الابراج ترمز الى مسرحياته الأخيرة الأكثر رمزية ٠ ومن ناحية أخرى يرى البعض أنه مهما يكن من توافر عنصر الترجمة الذاتية فى مسرحية « البناء

---

(١) الرياحة : أداة تشير الى مهب الريح ٠

(المترجم)

العظيم » الا أن الثلاث مراحل التى مر بها عمل سولنس تنطوى على مغزى أوسع نطاقا من ذلك بكثير · ان بعض مسرحيات ابسن الباكرة ـ « براند » و « بيرجنت » و « الامبراطور والجليلى » ـ كانت دينية فى جوهرها · وهو ، فى المسرحيات النثرية التى كتبها فى مرحلته الوسطى ، كان معنيا أساسا بمشاكل المجتمع وبعلاقة الفرد بالمجتمع · أما مسرحياته ، فى مرحلته الاخيرة ، فتدل على أنه انتهى الى أن برامج الاصلاح لم تكن كافية · فلقد تحول عن الدين التقليدى ليدافع عن خلق مجتمع جديد قائم على العقل ـ مجتمع خال من المواضعات المعوقة ، ومن النفاق ، ومن أخطاء رأسمالية القرن التاسع عشر · تحقق من أنه ليس بالخبز وحده يحيا الانسان · فهو يحتاج الى غذاء روحى أيضا · أو قل بلغة عصرنا : لقد انتهى الى أن دولة الرعاية لاتكفى · ويشير هذا التفسير الى ماهو أكبر من تطور ابسن ككاتب مسرحى ·

وثمة تفسير ثالث يؤكد الحقيقة الماثلة فى أن سولنس يخشى الجيل الأصغر سنا ، لانه يخشى القصاص من رفضه تشـــييد الكنائس · ان البيت ذا البرج ـ وهو يرمز الى ضرب من الديانة الانسانية النزعة ـ انما هو ، شأنه فى ذلك شأن برج بابل ـ بمثابة تحد لله · وتذهب « مس برادبروك » الى أن رفض سولنس أن يبنى من أجل المجد الأعظم لله ، انما هو رفض « لأن يكون ذلك النوع من الفنان الذى كان خليقا بأن يكونه ـ وأن يُغدو فنانا أقل شأنا » · كما تؤكد الاستاذة « أونا اليس فرموز » ، فى المقدمة التى كتبتها لترجمتها الحديثة لهذه المسرحية ، عنصر الخداع الذاتى فى شخصية سولنس ، وتبرز فرضه القاسى لارادته على الآخرين ، وهو الفرض الذى يبرره بأسطورة عن نفسه مؤداها ، « أنه موجه قوى شيطانية غريبة ، وضحيتها فى عين الوقت » · وابسن « يورده موارد التهلكة عن طريق الشخص الوحيد من

ضحاياه الذى يتوافر له من القوة ما يجعله يتحداه ان يثبت دعاويه » ٠

ولا ينبغى لنا ان ننتظر من الرمزية فى المسرحية أن تكــون بالغة الانضباط ، أو نفترض ان تفسيرا واحدا لهـــا يســـتبعد بالضرورة غيره ٠ ومن المحقق ان التفسيرات التى ذكرتها لاتضع كل القرائن موضع الاعتبار بأى حال من الاحوال ٠ فمن بين الأمور التى أكدها ابسن فى الفصل الثانى أن ضمير سولنس ســـقيم وضمير هيلدا قوى متين ٠ ويوضح لنا أنه لايعنى بالضمير المتين عدم الحرص : ذلك أن هيلدا ، على الرغم من أنها تقارن بطير جارح، لاتواتيها القدرة على سرقة سولنس من زوجته ، فور تعرفها على هذه الزوجة ٠ ومتضـــمنات هذا الموقف ، فيما يلوح ، هى أن سولنس مازال تحيره الخرافات والشعور بالذنب ، وأنه ليس قويا الى الحد الذى يؤهله لأن يعيش طبقا للمبادىء الأخلاقية الجـديدة التى يجهر بأنه قد آمن بها ٠ وثمة رمز آخر لاتشرحه فى الواقع التفسيرات التى ذكرتها ، ألا وهو تصميم سولنس على أن يشيد قلعة فى الهواء ـ « قلعة فى الهواء لها أساس من تحتها » ٠ فهذا مرتبط بتصميمه على أن يعتلى البرج بنفسه ٠ ولا ينبغى لنا أن نفترض، فيما أخال ،أن ابسن قد انقلب على نقده للعيش بالأوهام، أو أنه يكرر موضوع مسرحيته « البطة البرية » الذى مؤداه أنه لايكاد يكون من الممكن لامرىء أن يحيا الا على الأوهام ٠ اذ على الرغم من أن سولنس نفسه كان يعانى من الأوهام دون شك ، الا أنه لايوجد ما يوحى الينا بأن القلاع المشيدة فى الهواء هى فى حد ذاتها أوهام ٠ وتتجه شكوكى الى أن هذه القلاع تمثل حياة الخيال وتآلف النفوس على السواء ٠ لقد أيد ابسن ، فيما يروى ، تأييدا قويا عرضا فرنسيا للمسرحية أكد فيه حب سولنس وهيلدا وعولج البرج ، فى الفصل الاخير ، على أنه رمز لذلك الحب ٠

كذلك يمكن أن يفسر احتراق بيت سولنس القديم(والتضحية بأطفاله) تفسيرات مختلفة · فهو يمكن أن يكون رمزا لقسوة البناء العظيم فى سعيه وراء النجاح · ويمكن أن يكون رمزا للثمن الذى ينبغى على الفنان أن يدفعه لقاء تكريس نفسه لفنه · ويمكن أن يكون رمزا للثمن الذى ينبغى أن يدفع من أجل خلق مجتمع جديد ـ وقد كان هذا ، كما تذكرون ، هو الموضوع الأساسى لقصيدة « هيبريون » ليكنس ـ ومن أجل التخلص من العادات والمواصفات ، والتقاليد القديمة ، وطرق التفكير القديمة ، بكل ماتتضمنه هذه العملية من معاناة ·

ان مسز سولنس شخصية تتشبث بالماضى على نحو عقيم·· وهى فى واقع الامر ، لاتأبه لفقد ابنائها وانما تأبه ـ على نحو مستميت ـ لفقد توافه الاشياء · انها تقول لهيلدا :

« كلا · ان الخسائر الصغيرة فى الحياة هى التى تمزق قلب الانسان · خسارة كل الاشياء التى يخال الغير أنها تكاد تكون بلا قيمة ··· لقد أتت النيران على كل اللوحات القديمة التى كانت معلقة على الجدران ، وكذلك احترقت كل الاثواب الحريرية القديمة· لقد ظلت الأسرة تحتفظ بها عدة اجيال · وكل ماكان لدى أمى وجدتى من « الدانتلا » ـ احترق ايضا ··· ثم احترقت كل الدمى ·· لقد كنت املك تسع دمى جميلة ··· أتت عليها النيران جميعا ، هذه الدمى العزيزة المسكينة · لم يفكر أحد فى انقاذها · أواه ، كم أشعر بالتعاسة حين أتذكر ذلك » ·

ولا عجب فى أن نجد هيلدا ، بعد هذه المحادثة ، تقول لسولنس : « لقد خرجت لتوى من قبو » · ان من الأمور ذات الدلالة ولا ريب ان مسز سولنس تفعل كل شىء بروح الواجب المجرد من الحب · انها على النقيض من هيلدا التى تنقاد لقلبها كلية · وبينما ترتدى مسز سولنس شالا أبيض كالكفن ، فى الفصل الاخير ، تتمنطق هيلدا بطاقة من الأزهار · كما ان أخلاقيات

هيلدا التلقائية تقابل أخلاقيات مسز ســـولنس الميتة • ويحيق الدمار بسولنس لأنه مشدود الى ماضيه ولأن ضميره السقيم له أن يحقق ، فى عالم الواقع ، ما تراءى له في الخيال • وألفرد أولمرز ، بطل مسرحية « ايولف الصغير » ، محب آخر لذاته ومخـــادع لنفسه • لقد اقترن بريتا الغنية ليهيىء من ناحية سبل الحياة لأخته المزعومة أستا ، وهى المرأة التى يحبها حبا حقيقيا ، ولكى يتيح أيضـا لنفسه من الفراغ ما يمكنه من كتابة رســالته عن « المسئولية الانسانية » • وعندما يتحقق لا شعوريا من أن الكتاب لاغنـــاء فيه يكرس نفســه لتربيــة طفلهما الكسـيح ، « ايولف الصغير » • وتغار ريتا ــ كما هو طبيعى ــ من الكتاب أول ماتغار (لأنه يهتم به اكثر من اهتمامه بها) ثم تغار من أيولف الصغير • ويموت ايولف الصغير غرقا ــ كأنما تلبية لأمانيها التى لا تصرح بهـا • ويتكون باقى المسرحية من تبـــادل للاتهامات بين أولمرز وريتا ، وانكشف أمر جريمتيهما : فأولمرز يحب أستا ، وهو قد اقترن بريتا لمالها ، وكتابه لن يتم قط ، وحبه لأيولف أنانى فى اساسه ، وايولف قد اصابه الكساح اثناء انغماس ريتا وأولمرز فى حب ملتهب ، وأولمرز لم يعد يحب ريتا ويود أن يعيش ثانية مع أستا عندما يجد أنها ليست اخته حقيقة • كذلك ينكشف لنا أمر ريتا وان لم يكن انكشافه على مثل هذا النحو المدمر ، فهى مفعمة بالرغبة فى الامتلاك وبالغيرة ، لم تحب طفلها ، بل تكاد تتمنى له الموت ، ولا هدف لها فى الحياة سوى حبها لزوجها •

ان هذه التعرية الطويلة لألوان الزيف وخداع النفس التى تزخر بها أسرة أولمرز هى جوهر المسرحية الحقيقى • وتبدأ هذه العملية قبل وفاة ايولف الصغير ، وذلك عند عودة اولمرز من جولته ، مشيا على الاقدام ، بين الجبال ، عندما يتبين أنه لابد له من نبذ كتابه عن « المسئولية الانسانية » ، وانه لم يعد يحب ريتا بعد • وعندما تسمع ريتا أن أولمرز عائد الى البيت ، ترتدى ثوبا

ابيض وتغطى المصابيح بظلال وردية قرنفلية وتقدم الشمبانيا على المائدة · غير ان أولمرز يتجاهل الدعوة الجنسية ويرفض احتساء الشمبانيا رغم أن ريتا مازالت شابة وجذابة · ويتعاطف النظارة معها الى حد كبير عندما تحذر أولمرز من انها سوف تبحث عن العزاء في مكان آخر اذا هو توقف عن حبها جسديا ، وعندما تعبر عن غيرتها من عمله الذى أهملها فى سبيله ، وعندما تعلن انها لن تقبل ان ينظر اليها على انها أم لا يولف فحسب :

« انى لا أهتم بودك الهادىء · أريدك انت كلك ، كاملا ··· لن أقبل ان ألقى مع الفضلات والنفايات ياألفرد · لن يكون ذلك قط فى هذا العالم ! »

بل اننا نتعاطف معها عندما تقول انها تتمنى لو لم تلد ايولف الصغير قط ، رغم ان رغبتها هذه فى موته تحققت عند نهاية الفصل الأول · وعجوز الفيران الغامضة ، تلك النافخة فى بوق مختلف الألوان ، والتى تتطوع لتخليصهما من أى شىء يزعجهما ، انما هى رمز للأمنية الشريرة الكامنة فى وجدان ريتا · ان موت ايولف الصغير يكشف لأولمز وريتا عن أن ولدهما قد كان ، فى حقيقة الأمر ، غريبا عنهما وأن ما يربط بينهما الآن ليس الحب وانما الذنب · ان أقنعة الوهم تنزاح عن زواجهما واحدا فى اثر واحد بحيث يضطران الى ان يتبينا ان أولمرز قد تزوج من أجل كتابه ، وان حبه لريتا يكاد يكون جسديا كلية ، ومن ثم فهو عرضة للتغير ، وانه قد خدع ريتا وأستا ـ التى كان يحبها حقيقة ـ على السواء ، وان الكتاب الذى كان ذريعة لأنانيته لن يكتب قط وأن حبه حتى لايولف الصغير كان أنانيا لدرجة كبيرة ، وكان ـ الى حد ما ـ تعويضا عن حبه لأستا · والأكثر من ذلك أنه يتجلى لنا مغرورا مؤمنا بذاته ، متوحشا لاذعا فى انتقاداته لريتا ، على أتم استعداد لأن يهجرها فى سبيل أستا · وتكتشف ريتا من جانبها أنها مسئولة الى حد ما عن كساح ايولف ، ثم عن موته ،

لأن هذين الأمرين يرجعان ، كلاهما ، الى افتقارها لشعور الأمومة٠ وتعترف بنزعتها الامتلاكية فى الحب ، تلك النزعة التى تؤدى بها الى أن تغار من أستا ومن ايولف بل ومن كتاب أولمرز ٠ بيد أننا نجد ان ريتا هى ، فى نهاية الامر ، البادئة بالعملية التى تنتهى بعقد الصلح بينهما ٠ فهى ترجو أولمرز ان يعود الى كتابه مرة أخرى قائلة له انها الآن راغبة فى ان تجعل الكتاب يقاسمها اياه : ويؤدى ذلك الى أن يروى لها أولمرز التجربة التى مر بها فوق الجبال عندما ظن انه سيموت ، « واستمتعت بالسلام والسعادة اللذين يكتنفان مثول الموت » ٠ ويمقت أولمرز أطفال الأحياء الفقيرة الذين لم يفعلوا شيئا لانقاذ ايولف الصغير من الغرق ٠ غير أن ريتا تقول له انه عندما يتركها سوف تحاول أن تعنى بأمر هؤلاء الاطفال :

« حالما » تتركنى سأمضى لتوى الى الشاطىء وأحضر كل هؤلاء الاطفال الفقراء المنبوذين الى بيتنا ٠٠

أولمرز : فى بيت صغيرنا ايولف !

ريتا : اجل ، فى بيت صغيرنا ايولف ٠ سيقيمون فى حجراته ويقرءون كتبه ، ويلعبون بلعبه ، وسوف يتناوبون الجلوس على مقعده عند المائدة ٠

اولمرز : اذا كنت جادة فى هذا ــ أعنى فى كل ماقلته ــ فلابد اذن من أن تغييرا قد طرأ عليك ٠

ريتا : أجل ، لقد تغيرت يا الفرد ٠ وهذا يرجع اليك ٠ لقد تركت فى داخلى موضعا خاويا ، ولا بد أن أحاول ملئه بشىء ما ، شىء يشبه الحب بعض الشبه ٠

ويعترف أولمرز بأنهما لم يبذلا أى شىء للأطفال المنبوذين ، ومن ثم فلم يكن من الغريب ألا يخاطر الأطفال بحياتهم لانقاذ ايولف ٠ وتفسر ريتا قرارها برغبتها فى أن تضع موضع التنفيذ

النظريات الواردة فى كتاب « المسئولية الانسانية » ، وبرغبتها فى أن تتصالح مع عينى ايولف الصغير المفتوحتين على سعتهما • ويوافق أولمرز على البقاء معها كى يسهم فى عملها • لقد تحول عن النظرية الى التطبيق ، عن الأثرة الى انكار الذات ، عن الكبرياء الى التواضع • وليس مما يقلل من قدرة هذه المسرحية على تحـــريك المشاعر أن أولمرز يلوح لنا فى الفصلين الأولين منها شخصـــية من الدرجة الثانية ، غير واعدة • انه ينجح ، رغم كل الاحتمالات ، فى تحقيق ما سماه بليك « محو الذات » حتى ان المسرحية لاتنتهى نهاية مأساوية ، كما كان الشأن فى مسرحية « البناء العظيم » التى سبقتها ومسرحية « جون جابرييل بوركمان » التى تلتها •

و « جون جابرييل بوركمان » مسرحية أخرى تعالج خداع الذات وألوان الخيانة التى يمارسها رجل عذره أنه عبقـــرى : فبوركمان مدير بنك سابق قضى فترة فى السجن بتهمة الاختلاس• وحتى نهاية المسرحية لايتفوه بكلمة واحدة يشتم منها أنه نادم على الخراب الذى ألحقه بأناس ابرياء • انه مازال يرفض الاقرار بذنبه • غير أنه ليس مجرما من النوع العادى • فهو رجل أوتى قدرة عظيمة على التخيل ومطامح واسعة • وعلى الرغم من أنه متعطش الى السطوة الا أنه يرغب فى استخدام هذه الســـطوة فى أغراض خيرة ، فى استخراج المعادن المدفونة لتكون فى خدمة الانسان • وعندما تحدثه « ايللا » عن الأنفاس المتجمدة التى تهب من مملكته يجيبها فى حماس جارف :

« هذه الأنفاس كأنها بالنسبة لى أنفاس الحياة • تلك الانفاس تأتينى وكأنها تحية لى من أرواح حبيسة • انى لأستطيع أن أراها، تلك الملايين فى أغلالها ، وأحس بعروق المعدن وهى تبســط لى أذرعها المنحنية المتفرعة المليئة بالاغراء • لقد كنت أراها أمامى كظلال نفخت فيها الحياة • تلك الليلة التي وقفت فيها داخل قبو

البنك والمصباح فى يدى . لقد كنت تهيبين بى أيتها المعادن أن اطلق سراحك ، ولقد حاولت أن أفعل ، ولكن كانت تعـــوزنى القدرة ، فغاصت تلك الكنوز فى الهوة السحيقة مرة اخــرى . ولكنى سأهمس لك هنا فى سكون الليل .. اننى أحبك حيثما تجثمين ، كالموات فى الأعماق وفى الظلام .. أحبك أيتها الكنوز التى تشتهى الحياة وتتمناها ، الحياة بكل ماتستطيعين أن تجلبيه من نعم القوة وعطايا المجد الباهرة .. أحبك ، أحبك ، أحبك ..

وسرعان ما يحس بوركمان عقب هذا الحديث ، بيد معــدنية تقبض على قلبه ويسقط ميتا . غير أن القصاص الذى يحيق به لايحدث من خلال فساد ذمته المالية أو طموحه المتغطرس . ان الحكم عليه يصدر بواسطة « ايللا رنتهايم » ــ وبواسطة الجمهور أيضا ــ لأنه نكث العهد مع ايللا واقترن بشقيقتها « جونهيلد » من أجل ضمان مستقبله . وهو ، على ذلك ، متهم بخداع المرأتين معا بسبب أثرته ، مثلما خدع « أولمرز » كلا من ريتا وآستا . وتتهمه ايللا بأنه اقترف « جريمة بشعة » :

بوركمان : أى جريمة ؟ ماذا تعنين ؟

ايللا : أعنى الخطيئة التى لاغفران لها .

بوركمان : لابد أنك قد فقدت عقلك .

ايللا : انك قاتل .. لقد اقترفت الخطيئة المميتة .. قتلت القدرة على الحب فى نفسى . أتفهم ما معنى ذلك ؟ ان الكتاب المقدس يتحدث عن خطيئة غامضـــة لاغفران لها . ولم اتمكن قط من أن أدرك كنه هذه الخطيئة ، ولكنى الآن أدركها . انى الآن أتبينها . ان الخطيئة العظمى التى لاغفران لهــا هى خطيئة قتل الحب فى مخلوق انسانى ... لقد هجــرت المرأة التى كنت

تحبها ٠٠ هجرتنى أنا ، أنا ، أنا ٠٠ ان أعــز شيء
ملكته في العالم كنت على استعداد لأن تضحى به من
أجل الربح ٠ تلك هى جـــريمة القتل المزدوجة التى
جعلت نفسك متهما بها : قتل روحك وروحى ٠

ويأبى بوركمان ، الاقرار بذنبه ، وقبل أن يموت ــ وربما كان ذلك هو السبب الحقيقى فى موته ــ تتهمه ايللا مرة أخرى بأنه قتل فيها القدرة على الحب وبأنه باع قلبها « من أجـــل المملكة والسطوة والمجد » ٠

ويتدعم الموضوع الرئيسى عن طريق شخصية « فولدال » ، ذلك الموظف الكتابى الذى وضع مسرحية شعرية لم يتحقق لهــا الظهور على المسرح ، ولكن يعتبرها علة حياته التى تغفر له اخفاقه النسبى فى عمله ٠ وقد كان ابسن ينتوى أصلا أن يدخل هذه الشخصية على مسرحيته « السيدة الآتية من البحر » ، وذلك قبل كتابة هذه المسرحية بستة عشر عاما ٠ والمشهد الذى يجرى بين فولدال وبوركمان يهيىء الفرصة لتقديم فترة التفريج الملهــوية الوحيدة فى المسرحية ٠

ان بوركمان يتظاهر لعدة سنوات بأنه يعتقد أن فولدال قد كتب آية أدبية ، وفولدال يتظاهر بأنه يعتقد أن بوركمان سوف يستعيد مركزه ٠ وعندما لايؤمن بأن بوركمان سوف يسترد نفوذه المفقود فى يوم من الايام ٠

بوركمان : أما اعتدت أن تجلس هنا ، تعللنى بالأمـــل والايمان
والثقة بأكاذيبك ؟

فولدال : انها لم تكن اكاذيب طالما كنت تؤمن بعملى ٠ لقد كنت
أومن بك طالما كنت تؤمن بى ٠

بوركمان : وعلى ذلك فقد كان كل منا يخادع صاحبه ، وربما كنا
نخادع أنفسنا ـ كلانا ٠

فولدال : ولكن أليس ذلك هو ، فى نهاية المطاف ، كنه الصداقة
الحقة ياجون جابرييل ؟

وهذا الحديث المتبادل بين الرجلين اللذين كـــانت حياتهما فشلا ، لايكشف فحسب عن خداع الذات الذى يتسم به كــل منهما ، وانما يساعد أيضا على ربط المسرحية بمأســـاة الفنانين الثلاثة الذين يلعبون دور البطولة فى سائر مسرحيات ابســـن المنتمية الى مرحلته الأخيرة ٠

وآخر هذه المسرحيات جميعا ـ « عندما نبعث نحن الموتى» ـ هى ، كما رأينا ، بمثابة خاتمة للسلســـلة كلها ٠ فكل أبطال المسرحيات الأخيرة يعيشـــون لونا من الوجــود بعد الموت ٠ ان سولنس ينتظر أن يحل محله الجيل الأصغر منه سنا ، وأولمرز قد واجه الموت فوق الجبل على الرغم من أنه وريتا قد مرا بضرب من البعث عند نهاية المسرحية ٠ وحياة بوركمان بعد خروجه من السجن انما هى حياة قائمة على الوهم ، حياة ما بعد الموت ٠ كما أن كلا من « روبك » المثال وايرين ، نموذجه السابق ، قد مات روحيا منذ زمن طويل ٠

وتتضح هذه النقطة فى المشهد الأخير حيث تشرح ايرين السبب فى انها لم تطعن روبك كما كانت تنتوى :

روبك : ولم كففت عنى يدك ؟

ايرين : لأنه لمع فى خاطرى فيما يشبه الرعب المباغت ، أنك ميت
فعلا ـ منذ زمن طويل ٠

روبك : ميت ؟

ايرين : ميت . كلانا ميت ، أنت وانا . لقد جلسنا ثمة على ضفاف
بحيرة تاونتز ، جسدين في برودة الصلصال ـ يعبث كل
منهما بصاحبه .

وكانت ايرين قبل ذلك بسنوات هي النموذج الذى أوحى الى روبك بالشكل الرئيسى لرائعته « يوم البعث » : « كانت على هيئة امرأة شابة تستيقظ من رقدة الموت ... وكان يراد تصوير استيقاظ أنبل وأطهر وأكمل نساء العالم » . وكان روبك يخشى أن يلمس ايرين أو يشتهيها مخافة أن يعجز من اتمام آيته . والأمر ، كما اشتكت منه ايرين ، هو أن روبك فضل العمل الفنى على الكائن الانسانى . حتى اذا ما انتهى العمل الفنى قال لها : اشكرك من أعماق قلبى . لقد كانت قصة لاتقدر بثمن فى نظرى.» وعند ذلك فارقته ، وحين يلتقيان مرة أخرى ، بعد عدة سنوات ، ترميه بخطايا الشعراء :

« لأنك واهن القوى كسول ، ممتلىء صفحا عن كل خطايا حياتك ، ان بالفكر أو بالفعل ، فلقد قتلت روحي ـ ولهذا فانك تصوغ نفسك فى صورة الندم ، واتهام الذات ، والتكفير » .

لقد كانت خطيئة روبك هى اخضاعه الحياة للفن . وعندما فارقته ايرين فقد الجزء الاكبر من وحيه ، وتحول عن آيته فلم يعد الشكل الذى صاغه على نمط ايرين ، بجماله المثالى ، يحتل الصدارة . ونحت على قاعدة العمود : « رجال ونساء لهم وجوه حيوانية ، يوحي بحيوانيتها ايحاء غامضا » . لقد تعلم الحكمة الدنيوية . وبعد اقترانه بالشابة المادية النزعة « مايا » يجد أن الوحى قد رحل عنه . انه يقوم بصنع تماثيل نصفية لزبائنه الاثرياء ، تلوح فى ظاهرها شبيهة بهم على نحو رائع ، ولكنه يتخذها وسيلة لافراغ مايكنه من كراهية لرفاقه فى البشرية :

« انها جميعا ، فى أعمق ابعادها ، وجوه جياد موقرة ذات جلال ، وخطم حمير عنيدة ، وجماجم كلاب مسترخية الآذان ضيقة الجباه ، وأنوف خنازير مسمنة ، وأحيانا جباه ثيران بليدة متوحشة » .

من الواضح أن روبك قد خان نفسه كفنان حين ضحى بالحب فى سبيل الفن . ونحن حين نلتقى به فى بداية المسرحية نجده مشهورا وناجحا ، ولكنه قد سئم زواجه ، وغدا محتقرا للجمهور ، محتقرا للنقاد ، غير مؤمن بشىء . انه يذكرنا بتلك الأبيات المريرة الواردة فى قصيدة « ليتل جيدنج » — وهى أبيات أضيفت الى القصيدة كفكرة طارئة — وفيها يصف « اليوت » الحالة الرهيبة لرجل الأدب الناجح الذى تعوزه النعمة الالهية :

دعنى اكشف لك عن الهبات المدخرة للشيخوخة
كيما أضع تاجا على مفرق جهاد حياتك .
هناك ، أولا ، الاحتكاك البارد للحس المحتضر ،
دون رقية ، وبغير أمل ،
الا مرارة انعدام مذاق فاكهة الظل
حين يأخذ البدن والروح فى الانشطار الى نصفين .
وهناك ، ثانيا ، العجز الواعى عن الثورة
على الحماقة الانسانية وتهتك
الضحك مما لم يعد مدعاة للتسلية .
واخيرا ، هناك الألم الممزق من اعادة تقنين
كل ماقننه المرء ، وما كان ، والخزى
من الأهداف التى افتضحت حديثا ، ومعرفة
الأمور التى أسيىء صنعها والتى أريد بها الاساءة الى
الآخرين ، وهى الامور التى عدها المرء يوما تجربة فى
الفضيلة ، ثم لدغات موافقة الحمقى ، ولطخات الشرف .

ان التقاء روبك بايرين يؤكد ذنبه فهى قد أصيبت بالجنون ـ ولعلها ماتزال ـ وتتبعها أخت من اخوات الرحمة ، هى لها بمثابة حارسة • انها تلوح أشبه بجثة قامت من القبر حديثا • وتتحدث عن نفسها على أساس انها ميتة ، وتقول انها قد قتلت زوجها وجميع أطفالها • وهى نفسها ، كما تقول لروبك :

« قد مت منذ عدة سنوات • لقد جاءوا وربطونى ـ قيدوا ذراعى خلف ظهرى بشريط ـ ثم أنزلونى الى قبو تسد القضبان الحديدية كوته • وله جدران مبطنة ، حتى لايستطيع أحد على سطح الأرض أن يسمع الصرخات المنبعثة من هذا القبر ـ ولكنى الآن أبدأ ، على نحو ما ، فى القيام من الموت » •

وعند نهاية المسرحية يعتلى روبك وايرين جبلا ، ويسمعان هبات الريح التى « تلوح وكأنها مقدمة ليوم البعث » • وعلى الرغم من التحذيرات فانهما يواصلان الصعود ، لأن ايرين من ناحية خائفة من الوقوع فى قبضة حارستها ، ولأن روبك من ناحية أخرى يعترف بخطيئته اذ فضل « صورة الطين الميت على سعادة الحياة ـ سعادة الحب » ، ويرغب فى أن يخترق مع ايرين الضباب « نحو قمة البرج الذى يلمع فى شروق الشمس » • وعلى الرغم من ان التيهور (١) يقتلهما الا أنهما يقومان من الموت قبل نهاية المسرحية •

ان الفرار من أخت الرحمة التى يسدل الستار عليها وهى تترنم « السلام لكم » انما يراد به ـ فيما أشك ـ أن يكون ذا معنى رمزى • ذلك أن محاولة بلوغ القمة (فى رأى ابسن) رفض بطولى للعودة الى السترة الضيقة للدين التقليدى • وهى كذلك

---

(١) التيهور avalanche : كومة تنهار من جبل ثلجى أو غيره •
(المترجم)

تقابل سلوك شخصيتي المسرحية الأخيرتين ـ « مايا » زوجة روبك ، و « أولفهايم » الصياد الغريب الاطوار الذى قضت معه ليلة على الجبل ، والذى تنتوى أن تعيش معه • واذ تهبط مايا وأولفهايم من الجبل الى الوادى الموجود فى أسفله ، نسمع أغنية مايا :

انى طليقة •• انى طليقة •• انى طليقة ••
لا حياة فى السجن لى بعد الآن ••
انى حرة كالطير •• انى طليقة •

والسجن الذى تفر منه هو حياتها الزوجية مع روبك ، انها هاربة الى حرية الحياة الحسية الخالصة ، وهو النوع الوحيد من الحياة الذى يلائمها • وعلى الرغم من أن روبك قد أخطأ فى حق ايرين ، وفى حق مايا ، بل وفى حق فنه ، الا أنه يفتدى فى نهاية المسرحية •

بل على الرغم من أن الدمار قد حاق به هو وايرين ، الا انهما يطمحان الى ماهو اسمى مما يطمح اليه الاثنان الآخران ، اللذان لايرتفعان عن مستوى رجل الكهف • وذلك أن لصعود الجبل معنى مختلفا عند كل من هذين الزوجين • فقد وعد روبن كلا من ايرين ومايا بأن يأخذهما الى جبل مرتفع ويريهما مجد العالم كله • وقد وعد مايا ، مستخدما كلمات الغواية ، بأن يكون لها كل ذلك المجد • ولكنه اكتشف أن مايا لم تولد لتكون ممن يعتلون الجبال ، وهى حين تعتلى الجبل فانما تفعل ذلك مع اولفهايم البدائي الذى لايستطيع أن يقدم لها سوى الصيد والحب الجنسى• وعندما يعتلى ايرين وروبك الجبل فانما يفعلان رامزين به الى بعثهما ، بعث الحب الذى رفضه روبك فى الماضى ، انه « صعود » الى ذروة الأماني ، حيث تستطيع كل قوى النور أن تنظر اليهما فى حرية ـ وكذلك قوى الظلمة جميعا » •

ولقد أدان كثير من النقـــاد مسرحية « عندما نبعث نحن الموتى » • فذهب « آرتشر » الى ان الباعث فيها مرضى الى حد كبير ، وأنها « تصوير هزلى للذات » ، وأن ابسن قد ضحى فيها بالواقع الموجود على السطح فى سبيل المعنى الكامن تحته • ومن المحقق أن منهج المسرحية لا واقعى تماما ، ولكننى لا أستطيع أن أرى فيها مايدل على التدهور العقلى • فهى تتمم ، على نحو باهر ، المرحلة الأخيرة من انتاج ابسن ، وتلقى الضوء على مغزى المسرحيات الثلاثة التى سبقتها •

وقد كان هذا العمل الأخير لابسن موضوع أول عمل ينشره كاتب آخر عظيم • فقد كتب « جيمس جويس » مقالة طويلة عن هذه المسرحية فى صحيفة « فورتنايتلى رفيو » عام ١٩٠٠ ، وانتهى فيها الى أن المسرحية يمكن أن تعد من أعظم أعمال مؤلفها ـ « ان لم تكن ، على التحقيق ، أعظمها جميعا » •

وانه لمن الأمور ذات الدلالة أن ابسن ، فى ختام حياة طويلة كرسها لفنه وحده ، يعبر فى هذه المسرحيات الأخيرة جميعا عن ايمانه بأولوية الحياة ، وبما للعلاقات الشخصية من أهمية فائقة • يقول روبك لزوجته :

« ان كل هذا الكلام عن مهنة الفنان ، ورسالة الفنان وما الى ذلك ، قد بدأ يلوح لى بالغ الفراغ والخواء ، عديم المعنى فى صميمه » •

وتسأل مايا : « فما الذى تضـعه فى مكانه اذن ؟ فيجيبهـا روبك : « الحيــــاة يامايا » • وانه ليخلق بنا ان نتذكر ان هذه الكلمات قد كتبت عند نهـاية القرن التاسـع عشر ، عندما كانت فكرة الفن للفن تحظى بكثير من الجدل • وفى هذه المسرحيات الأربع جميعا يوضح ابسن انه اذا خضعت الحياة للفن فسوف يعانى الفن نفسه مغبة ذلك • وتتضح هذه الفكرة نفسها ، دون كلمات ،

حينما تلوح لنا « ايرين » وهي تخطو كتمثال مرمرى ، ويقع بصر الأطفــال اللاعبين عليهــا فيجرون نحوها كي يلتقوا بهــا • وبذلك تتحقق من كنه الحياة التي حرمتها ، لان رويك قد انكر الحب الذى كان كامنا فى قلبه •

* * *

وبهذا نكون قد درســنا آخر مسرحيات شــيكسبير وراسين ، كما أننا ألقينا ، فى المحاضرة الاولى ، نظرة على آخر مسرحيات ثلاثة كتــاب مسرحيين آخرين • وقد رأينا ان خمســة من هؤلاء الكتاب المسرحيين قد اجتازوا تجربة لها طبيعة الهداية الدينية وأن ذلك قد تضمن ـ فى حالة راسين ، وبدرجة اقل من حالة يوريبديز ـ تبرؤا جزئيا من أعمالهم السابقة ، ولكنه كان يتضمن ، فى حالة سواهما ، شيئا أقرب الى اعادة النظر ـ على ضوء رؤياهم الجديدة ـ فى بعض الموضوعات التى استــحوذت على اهتمامهم فى ســنيهم الباكرة • وأغلب هذه المسرحيــات الأخيرة ليســت مأســوية ، وكأنما وجد شعراؤها ، وهم يخطون الى مثواهم الأبدى ، ان التفسير المأسوى للحياة لم يعد أصلح التفسيرات لها • فيوآش يبقى ، والزوجات اللائى قذفن فى اعراضهن يجتمع شــملن بازواجهن الخــاطئين ، والأطفال الضائعون يعادون الى آبائهم ، ويصفح عن بعض الاشرار أولئك الذين تلقوا منهم الاساءة ، وينتصر أوديب فى موته ، ويندم القاضى غير العادل ، ويبدأ والدا ايولف الصغير معا حياة جديدة أفضل ، ويقوم روبك وايرين من الموت فيعتليان الجبل المرتفع معا قبل أن يجرفهما التيهور ، وينجح سولنس فى تسلق البرج حتى على الرغم من أنه يسقط منه سقطة تورده حتفه ، ويتكشف الغول فى مسرحية « عيد الفصح » عن فاعل خير •

وثمة شىء آخر تشترك فيه هذه المسرحيات الأخيرة ، باستثناء مسرحية « تابعات باخوس » : الا وهو أنها ، أقل درامية من الاعمال

الباكرة لمؤلفيها ، كما أن فاعليتها على خشبة المسرح أقل وضوحا • فمسرحيتنـا « عيد الفصـح » و « عندما نبعث نحن الموتى » قلما تمثلان • ومن المحقق ان « أوديب فى كولونا » ، كمسرحية صالحة لخشبة المسرح ، تعتبر أقل اثارة من مسرحية « أوديب ملكا » • وكذلك فان رسم الشخصيات فى المسرحيات الأخيرة للمؤلفين الذين ناقشناهم أضعف عموما مما نجده فى مسرحياتهم السابقة • ففى مسرحيات شيكسبير الأربعة الأخيرة التى لم يساعده فيها أحد لانجد شخصية مكتملة سوى « ايموجين » وربما ايضا « بروسبرو » و « بوستوموس » • غير ان وجود « ولزى » وهنرى الثامن كاف لاثبات ان شيكسبير كان مازال قادرا على خلق شخصيات كاملة التحقق متى اراد (١) •

من الحق اننـا نجد فى مسرحيـات شيكسبير الأخيرة بعض الخصائص التى تشترك فيها مع ملاهى « بومونت » و « فلتشتر » المأسوية ، وان بعض الاختلافات الموجودة بينها وبين مسرحياته الباكرة قد تكون راجعة الى ان المسرح الخاص يقدم فرصا اكبر من ناحية المناظر • ولكن ما على المرء الا ان يدرس مسرحيات الآخرين من الكتاب المسرحيين ممن كانوا يكتبون فى ذلك الوقت ليرى كم ان الشبه ضئيل ، من النواحى الأساسية ، بين مسرحياتهم ومسرحياته الأخيرة • ان نوع مادة الموضوعات التى استخدمها غير شيكسبير من الكتاب المسرحيين فى صنع فن هروبى قد استخدمها هو فى صنع فن يجرى مجرى الأمثـولة • وعلى نحو أوضـح نجد ان ابسن وسترندبرج قد كتبا مسرحياتهما التجريبية الأخيرة تحديا لمطالب جمهورهما بل ولامكانيات المسرح فى عصرهما • ذلك ان ما أرادوا قوله لم يكن من الممكن التعبير عنه على اى نحو اخر ، وهم لم يكونوا

---

(١) ربما كان يجدر أن نذكر ان مقامات بيتهوفن الرباعية الأخيرة أقل رواجا وأقل فى عدد مرات أدائها وأصعب أداء من آياته الباكرة ـ المؤلف •

ملتزمين بما التزمه شيكسبير من امداد فرقته بمسرحيات صالحة للتمثيل ٠

ليس ثمة طريق مختصر يؤدى الى الحكمة التى حققها شيكسبير وابسن وعبرا عنها فى نهاية المطاف ٠ ويستطيع المرء ان يرتب ، فى اصطلاحات فلسفية او دينية ، شيئا من المعنى الذى قصدا اليه ٠ غير ان مافى جعبتهما ، بكل اكتماله وفوريته ، انما يعتمد على تقديمه تقديما شعريا كما يعتمد على معرفة ماكتباه من قبل ، ان مسرحية « العاصفة » آية فى بابها ، وكل مسرحية او قصيدة ، ينبغى ان تعد عملا فنيا متفردا ٠ غير اننا اذا نظرنا الى المسرحية أيضا على انها خاتمة الأعمال لحياة ما ، فان دلالتها تبلغ مدى غير محدود ٠

وانه لمن الخطـــا ، على الرغم من ذلك ، ان يخطر ببـــالنا ان مسرحيات المراحـــل الاخيرة اعظم ، كأعمال فنية ، من المسرحيات الباكرة ٠ غربما كان حكم ، المتردد العادى على المسرح حكما صائبا ـ ذلك الحكم بان مسرحية « الملك لير » أعظم من مسرحية « العاصفة »، وان مسرحية « فيدر » أعظم من مسرحية « عثليا » ، وان مسرحية « روزمر شولم » أعظم من مسرحيات ابسن الأخيرة ٠

غير ان هذا لا يعنى ان تحول شيكسبير عن المأساة ، وان عنصر « الفانتازيا » فى مسرحيات ابسن الأخيرة هى مظاهر تدهور فى مقدرتهما الدرامية ٠ فلو ان مسرحية « كورلولينوس » كانت آخر مسرحيـــة لشـــيكسبير ، ولو لم يقطع راسين الصـــمت الطويل بعد مسرحية « فيدر » للازمنا الشعور بأن اعمالهم قد قطعت اكثر منها اكتملت ٠ ان مسرحيات « العاصفة » و « عثليا » و « عندما نبعث نحن الموتى » تتمم عمل مؤلفيها على نحو نجد معه ان منجزاتهم فى مجموعها تلوح لنا اعظم من مسرحياتهم الفردية فى مجموعها ٠

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالقاهرة
فرع التوفيقية

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالقاهرة

فرع التوفيقية



الثمن ١٥ ص